



# La vanité contemporaine en tant que cénotaphe du temps : la vanité, la mort et le temps

Shuang Li

## ► To cite this version:

Shuang Li. La vanité contemporaine en tant que cénotaphe du temps : la vanité, la mort et le temps. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01093526

**HAL Id: dumas-01093526**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01093526>**

Submitted on 10 Dec 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PARIS 1  
PANTHÉON - SORBONNE  
UFR D'ARTS PLASTIQUES  
ET SCIENCES DE L'ART

MASTER 2 RECHERCHE : SPÉCIALITÉ ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT

## LA VANITÉ CONTEMPORAINE EN TANT QUE CÉNOTAPHE DU TEMPS

————— La vanité, la mort et le temps

Sous la direction de Monsieur Michel Sicard



Présenté par : LI Shuang  
N° étudiant : 11132990

## Table des matières

Introduction	2
Chapitre 1: L'appréhension du temps moderne et contemporain	6
Le temps à travers les sciences et les philosophies	7
Chapitre 2: Le Récit et L'Expérience du temps : Du temps éternel à l'instant	14
L'expérience du temps reformulé par les artistes	15
Le présent, le passé, le futur : Le temps psychologique et le temps réel	19
Temps de l'Occident, temps de l'Orient : Vanité — un détachement du temps	26
La Perception et l'expérience : Temps, Image, Mouvement	34
<i>La modification de l'expérience du temps : contemplation, ralentissement et prolongement</i>	39
Le récit du temps: La photographie	46
Chapitre 3: Du temps à la vanité	50
L'art et la mort	51
<i>La dramatisation du processus créateur</i>	51
<i>La mort : Une horreur réelle</i>	53
<i>Les morts comme des vivants</i>	56
Vanité contemporaine	59
<i>La Vanité, le Temps et la Mort</i>	65
Conclusion	74
Notes bibliographiques	85

## **Introduction**



Discuter la question de Vanité, c'est inévitablement se déployer sur la question du temps, d'un point de vue sur la mort, du rapport entre la conscience du temps et de la vie. En tant que sujet sensible aux peintures de 《Nature Morte》, les 《Vanités》 se basent sur l'angoisse de la fuite du temps, ainsi que sur l'horreur de la mort.

Mes recherches consistent à discuter le thème de Vanité dans le contexte de l'art contemporain, la provenance de sa notion et les changements de formes et concepts, il existe plusieurs paramètres dans ce sujet dont le principal est la question du temps.

Le temps étudié par la science physique, ou temps objectif, a été l'objet au siècle dernier de théories qui ont radicalement changé la compréhension du monde et ont influencé considérablement les visions des artistes. La proposition de nouvelles théories physiques, comme par exemple la Relativité Générale d'Albert Einstein, élargit et renverse complètement notre vision habituelle sur le cosmos et le temps, la crise de la physique contemporaine n'amoindrira pas l'excitation des artistes par rapport à ce sujet, l'art a moins à voir désormais avec la poésie qu'avec la physique.

Liée à la question de 《Durée》 dans le temps, les artistes contemporains ne cessent de faire des tentatives afin de modifier notre perception et expérience du temps. À partir d'une installation (à moi), je relie la notion de l'《Instant》 et du 《Présent》 en analysant les théories bouddhistes, celles qui s'appuient sur le sujet de l'existence et de la substance. En tant qu'instruction importante dans nombres de religions, 《Vivre au présent》 coïncide, en un certain sens, avec le côté épicurien dans les peintures de 《Vanités》.

En développant ce sujet, je tombe sur les modes du temps selon la perception psychologique : le passé, le présent et le futur. La spéculation sur la façon de définir et mesurer les stades du temps émerge. Il est donc important d'éclairer les rapports du temps physique et du temps psychologique.

Pour discuter la fonction de conscience dans la perception du temps, il faut d'abord poser la question déterminante : quel rôle joue le cerveau dans notre rapport au monde, et aussi dans la construction de nos connaissances sur le monde à propos du temps. Quel est le statut de l'instant présent ? Comment appréhender l'apparition de la conscience dans le temps si le temps a besoin de la conscience ? Est-ce que la conscience forme et temporalise notre rapport au monde ? Notre conscience modifie-t-elle la perception du temps ?

De l'autre côté, dans la culture orientale, notamment dans le bouddhisme, la notion du temps est largement intimisée par rapport à la raison occidentale. Je réunis donc les théories bouddhistes du vide, du samsara, du Zen, etc., en différenciant avec les autres savoirs sur le temps dans le Taoïsme, afin de trouver les liens sous-jacents entre ces sujets. Il est important de savoir pourquoi dans le Bouddhisme et le Taoïsme, l'appréhension du présent et la vision du temps peuvent être liées au détachement de l'esprit. Et la notion de vanité dans la culture orientale est-t-elle comparable à celle de la culture occidentale.

Je reviens ainsi vers certains artistes contemporains qui sont plus ou moins influencés par le bouddhisme, l'intention de modifier notre impression sur le temps se représente souvent, dans l'art vidéo, comme le ralentissement et le prolongement de l'image et du son (Ma propre vidéo intitulée «Contemplation» aussi). La vanité vide le temps dans la vidéo, le geste de contemplation est-t-il une manière d'envisager la vanité du temps ? Et en tant qu'image fixée, la photographie est-t-elle fondamentalement un support du récit du temps ? J'ai analysé le catalogue de Denis Roche en mettant l'accent sur l'intérêt de l'usage des reflets dans ses photos , ce qui était aussi, pendant très longtemps , un sujet principal dans mes propres pratiques photographiques chargé de représenter ma compréhension sur le temps et la vanité de la vie .

Dans une vie au temps physiquement limité, rien n'est plus radical que la façon de voir la mort pour qu'on puisse voir ce que c'est exactement la vanité. Il faudrait donc également essayer de combiner la mort et le temps dans le terme de vanité contemporaine. Le processus de création artistique est essentiellement dramatique, selon *Michel De M'Uzan*, l'art et la mort ont un lien inlassable. Les discussions sur la vanité contemporaine ne pourront pas échapper aux questions du changement d'emblème et de l'évolution de la conscience du temps par rapport au développement de la science et du contexte de l'art contemporain .

## **Chapitre 1 : L'appréhension du temps moderne et contemporain**

## **Le temps à travers les sciences et les philosophies**

Si on demande à des cosmologistes de nos jours de donner un résumé d'où nous nous situons maintenant sur la terre, ils vous diraient que nous sommes en train de traverser une période extraordinaire de l'histoire de l'homme où, grâce à l'essor de la technologie et de la science, nous sommes soudainement capables d'observer l'univers le plus distant et le plus primaire d'une manière qu'on n'avait jamais pu faire auparavant. Par exemple, nous pouvons avoir une vision sur le cosmos à son début, sur les premiers atomes formés, etc.

Nous arrivons également à savoir la situation de l'adolescence de cet espace hyper-immense, et de la période où les premières étoiles et galaxies s'étaient construites. Nous obtenons aujourd'hui tous les détails, une image tri-dimensionnelle de l'aspect du cosmos actuel. En réunissant toutes les informations, on aura une série très stricte sur tous les modèles de l'évolution cosmiques.

Le temps étudié par la science physique, ou temps objectif, a été l'objet au siècle dernier de théories qui ont radicalement changé la compréhension du monde et ont influencé considérablement sur les visions des artistes.

Les lois du mouvement de Newton sous-entendent que le temps est doté d'un certain nombre de caractéristiques. Quels que soient l'instant et le lieu où un événement se produit, la physique classique suppose que l'on peut objectivement dire s'il a eu lieu avant, après ou en même temps que n'importe quel autre événement. Le temps permet donc d'ordonner complètement tous les événements de l'Univers. La simultanéité est une propriété absolue, indépendante de l'observateur. De plus, le temps doit être continu afin que l'on puisse définir la vitesse et l'accélération.



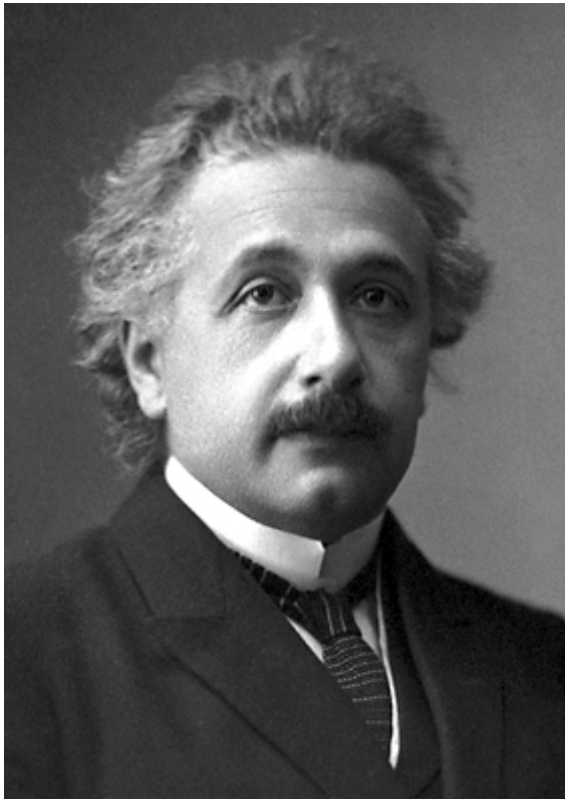
Isaac Newton (le 25 Décembre 1642 – le 20 Mars 1726/7)

Le temps classique doit également être doté d'une notion de durée permettant de quantifier ce qui sépare les événements dans le temps. Pour dire qu'un guépard peut courir à 110 kilomètres par heure, nous devons avoir une mesure de ce qu'est une heure. Et tout comme l'ordre des événements, la durée est indépendante de l'observateur en physique newtonienne.

Pour l'essentiel, Newton supposait donc que le monde est muni d'une horloge maîtresse. La physique newtonienne écoute le tic-tac de cette horloge et d'aucune autre. Newton pensait en outre que le temps s'écoule et que cet écoulement définit une flèche indiquant le futur ; mais ces caractéristiques supplémentaires ne sont pas strictement exigées par les lois newtoniennes.

*Ludwig Boltzmann*, ce physicien autrichien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, fit remarquer que comme les lois de Newton sont tout aussi valides lorsqu'on renverse le temps (autrement dit, ces lois restent inchangées si l'on y change la variable temporelle  $t$  en son opposée,  $-t$ ), le temps n'est pas doté d'une flèche intrinsèque. Pour *Boltzmann*, la distinction entre passé et futur n'est pas inhérente au temps, mais émerge des asymétries dans l'organisation de la matière dans l'Univers. Bien que les détails de cette proposition soient encore débattus, *Boltzmann* avait de manière convaincante dépossédé le temps newtonien de l'une de ses caractéristiques.

La relativité générale énoncée par *Albert Einstein* en 1915 a signé la fin du temps absolu et constant avec les notions d'espace-temps souple tissé par la lumière. D'après sa théorie de la relativité restreinte, la détermination des événements qui se produisent au même instant dépend du



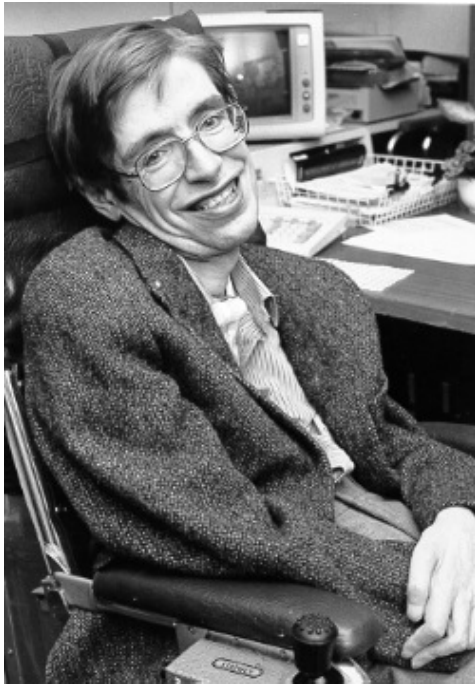
Albert Einstein (le 14 Mars 1879 – le 18 Avril 1955)

mouvement de l'observateur. La véritable arène des événements n'est ni le temps ni l'espace, mais leur réunion : l'espace-temps. La relativité générale: La gravitation déforme le temps, de telle sorte que l'écoulement d'une seconde ici peut ne pas signifier la même chose que l'écoulement d'une seconde ailleurs. Sauf dans de rares cas, il est alors impossible de synchroniser des horloges et d'obtenir qu'elles restent synchronisées. Il n'est plus possible de considérer que le monde évolue second après seconde en étant régi par un unique paramètre temporel. Il devient alors impossible de dire qu'un événement s'est produit avant ou après un autre.

De plus, les théories de la relativité d'*Albert Einstein* suggèrent non seulement qu'il n'existe pas un unique présent particulier, mais que tous les instants sont également réels. Selon *Husserl*, si le temps est relatif et tout dépend de l'observateur, ce qui demeure *in fine*, c'est l'écoulement, cette « continuité de mutations incessantes qui forment une unité indivisible », et l'impermanence qui débouche sur la mort <sup>1</sup>. Aujourd'hui, le fossé entre le temps de la physique et le temps de l'expérience humaine atteint sa conclusion logique : beaucoup de théoriciens sont arrivés à croire que, fondamentalement, le temps n'existe même pas.

Depuis des années 80, le développement de la cosmologie et de la topologie cosmologique a apporté des hypothèses majeures pour la compréhension du symbole-temps, ces évolutions récentes

ont également un effet peu étudié sur la vision des artistes. Ils parlent ainsi d'une nouvelle définition du temps proposée par les nouvelles technologies.



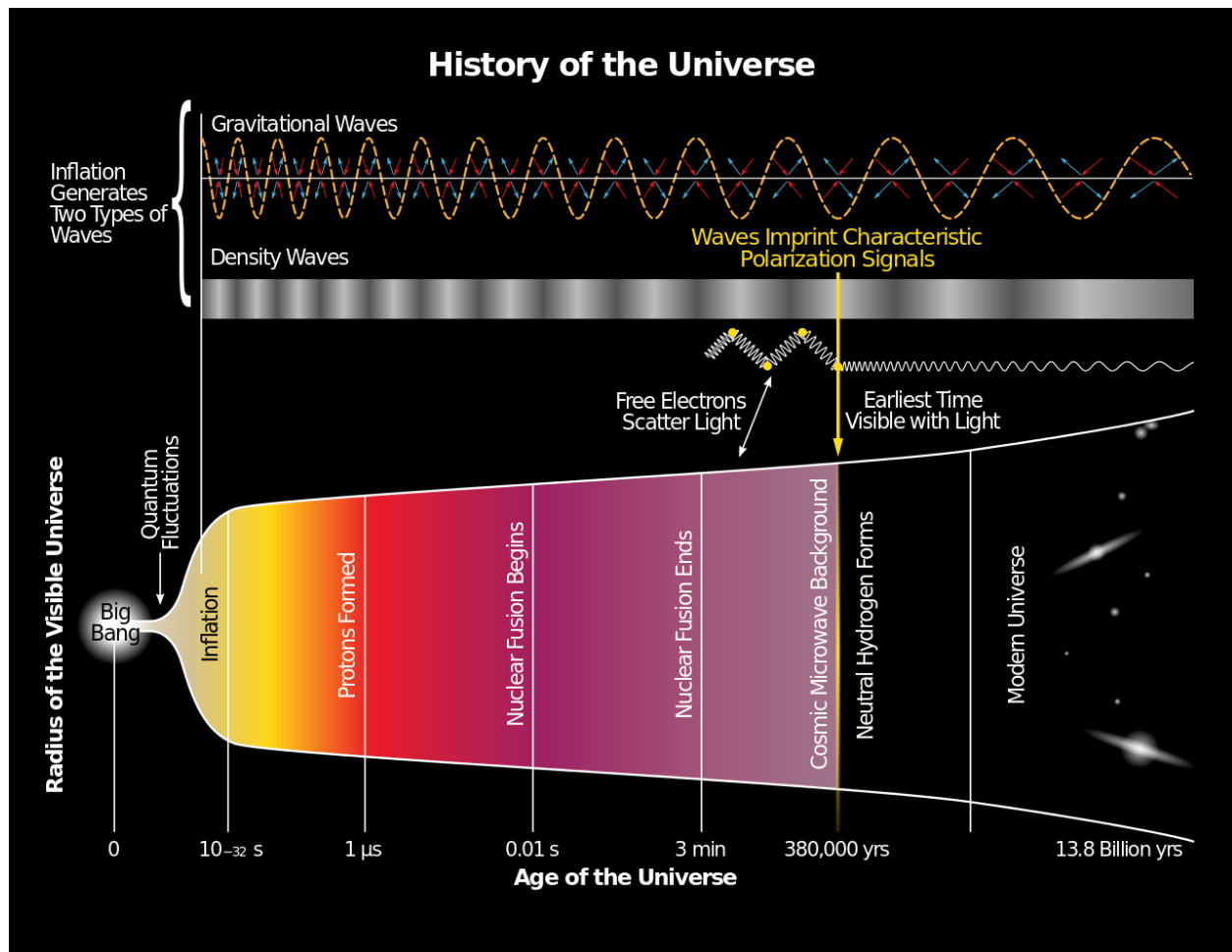
Stephen William Hawking (le 8 Janvier 1942 - )

Des ouvrages de *Stephen Hawking* stipulent l'existence de plusieurs dimensions au niveau de quantique, ou encore le concept de l'«univers chiffonné» proposé par *Jean - Pierre Luminet*, avancent l'hypothèse d'un espace sphérique dodécaédrique, et permettent également aux artistes de renouveler leur vision de l'univers.

Le développement des connaissances sur le cosmos a trouvé une place pour Dieu. Selon la relativité générale d'Einstein, le temps devrait avoir un début où l'on ne sera pas capable de connaître le cosmos avec la raison, mais contrairement Dieu aura la possibilité de s'y intégrer.

Hawking a conclu : « Comme les mathématiques ne peuvent pas manier vraiment de nombres infinis, cela signifie que la théorie de la Relativité Générale prédit qu'il y a un point dans l'univers où elle-même s'effondre. Un tel point est un exemple de ce que les mathématiciens appellent une <singularité>. En fait, toutes nos théories scientifiques s'appuient sur l'hypothèse que l'espace-temps est lisse et presque plat, aussi échouent-elles à la singularité du Big Bang, où la courbure de l'espace-temps est infinie .2»





L'histoire de l'univers à partir du Big Bang

Et l'hypothèse du «Trou de ver 3» nous permettra théoriquement, de voyager dans le temps, mais selon Hawking, les voyageurs dans le temps n'ont plus de libre arbitre, ils ne seront pas capables de changer l'histoire.

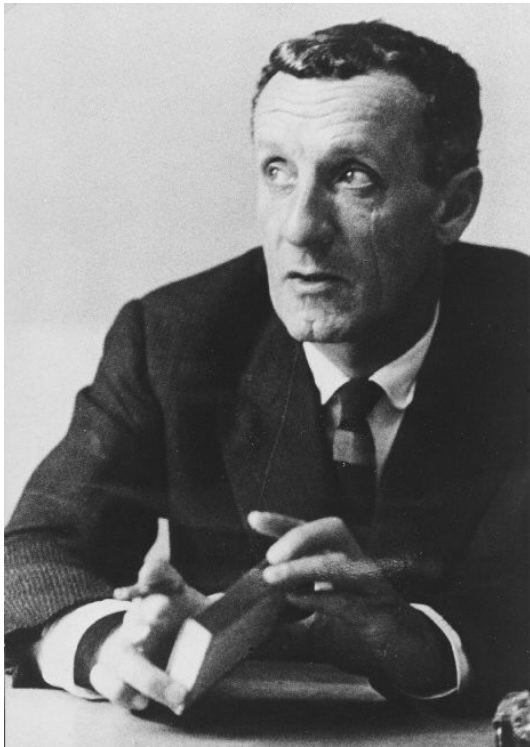
Aujourd'hui les cosmologues s'aventurent au-delà du **Big Bang** en associant relativité générale et physique quantique, pour tenter de revenir à un univers antérieur. Leurs nouvelles spéculations, notamment sur la réversibilité de la flèche temporelle, est au centre du film «Anna Sanders» de *Philippe Parreno*. Et aussi de nombreux programmes de recherche ont visé à unir la relativité générale et la physique quantique. Ils se répartissent schématiquement en deux groupes. Les

physiciens qui pensent que la mécanique quantique offre le fondement le plus solide, comme les théoriciens des supercordes, ont pour point de départ un temps pur et dur. Ceux qui croient que la relativité générale fournit le meilleur point de départ démarrent avec une théorie où le temps est déjà déchu et sont donc plus ouverts à l'idée d'une réalité atemporelle.

Les physiciens de nos jours s'émeuvent de ce qu'une théorie unifiée devra éliminer le temps, on serait tenté de penser que la différence entre l'espace et le temps a presque disparu, et que la véritable arène des événements est quadridimensionnelle. La relativité semble transformer le temps en une simple dimension (ou direction) supplémentaire dans cette arène. L'espace-temps est comme une miché de pain que l'on peut découper en tranches de différentes façons, arbitrairement nommées « espace » ou « temps ».

Pourtant, même en relativité générale, le temps conserve une fonction distincte et importante : celle de distinguer localement entre les directions « du genre temps » et celles « du genre espace ». Les événements séparés par un intervalle du genre temps sont ceux qui peuvent être causalement reliés – des événements tels qu'un objet ou un signal peut passer de l'un à l'autre, et ainsi l'influencer. Deux événements séparés par un intervalle du genre espace sont sans relation causale. Aucun objet ou signal ne peut passer de l'un à l'autre.

Les différents observateurs ne sont pas d'accord sur la succession des événements séparés par des intervalles du genre espace, mais ils sont tous d'accord sur l'ordre des événements séparés par des intervalles du genre temps. Et si, pour un observateur, un événement peut en provoquer un autre (par causalité), il en est de même pour tous les autres observateurs. Selon *Craig Callender*, professeur de philosophie à l'Université de Californie à San Diego, le récit de l'Univers ne se déroule pas dans l'espace ; il se déroule dans le temps <sup>4</sup>.



Maurice Merleau-Ponty (le 14 mars 1908 - le 3 mai 1961)

Le philosophe français *Maurice Merleau-Ponty* avançait que le temps lui-même ne s'écoule pas vraiment, et que cet écoulement apparent est un produit du fait « que nous mettons subrepticement dans le ruisseau un témoin de sa course <sup>5</sup> ». En d'autres termes, la tendance à croire que le temps s'écoule vient du fait que nous oublions de nous mettre nous-mêmes et nos relations avec le monde dans le tableau. *Merleau-Ponty* parlait de notre expérience subjective du temps, et jusque récemment personne n'avait deviné que le temps objectif pourrait lui-même s'expliquer comme résultant de ces relations. Le temps

pourrait n'exister qu'en éclatant le monde en sous-systèmes et en regardant ce qui les relie. Dans ce tableau, le temps physique émerge parce que nous nous considérons comme distincts de tout le reste.

La crise de la physique contemporaine n'amoindrira pas l'excitation des artistes par rapport à ce sujet. Même si l'enthousiasme de *Stephen Hawking* a été quelque peu malmené par la réalité des dernières années, même si la théorie de Super Cordes ou la Loop Theory n'a pas encore vu l'ombre d'une application expérimentale, les perspectives demeurent exaltantes.

L'art a moins à voir désormais avec la poésie qu'avec la physique. Souvent, lorsque les artistes travaillent dans cette direction, ils s'attachent dans leurs œuvres plus aux effets du temps physique qu'à sa nature même, tournant autour de ce qu'ils ne parviennent pas à exprimer.

## **Chapitre 2 : Le Récit et L'Expérience du temps : Du temps éternel à l'instant**

## **L'expérience du temps reformulé par les artistes**

On constate autant le temps comme forme de notre propre intuition que la manière dont les artistes intègrent ce symbole et ses évolutions récentes dans leurs œuvres. Cette évolution de société permet de donner une conscience claire de la nature et du monde de fonctionnement du symbole temps, les artistes y participent pour approfondir son apparente énigme. Ils reflètent également l'évolution du savoir contemporain sur le temps comme processus de civilisation. La vision des artistes consiste en une spéculation où la fiction rejoint parfois de fulgurantes intuitions.

La notion de « Chronophobie » nommée par *Pamela M. Lee*, manifeste à travers une attirance pour le concept de longue durée dans les années 60, à un retour à l'instant, à une suspension temporelle marquée par l'instantanéité. Comme si certains artistes appuyaient sur la touche "Pause", afin de se concentrer sur le présent, l'ici et maintenant <sup>6</sup>.

Le postulat de *Pamela M. Lee* est celui d'une montée de l'anxiété vis-à-vis du temps et de sa mesure, portant à un vrai malaise dans la civilisation, qu'elle nomme chronophobie. Ce retour au présent n'est pas sans poser un certain nombre de questions. Souvent le mot "présent" peut évoquer chez certains des notions qui lui sont totalement opposées, si l'on considère la représentation physique du présent, notamment lorsqu'on évoque les « infinis déploiement de l'instant présent <sup>7</sup> ».

Mon installation « N°8 » est donc une tentative d'interpréter les souffrances humaines par la théorie bouddhiste. Un cerveau en argile est installé sur une assiette avec des clous collés. Se présenté comme un plat, disposé sur une table drapée, à côté de deux bougies, cet assemblage d'objet en forme d'un dîner romantique donne également un sens ironique. Selon les bouddhistes, il existe 8 sortes de souffrances dominantes dans la vie humaines dont la raison radicale est celle de la pensée et la cognition. J'essaie alors de le dire via cette installation, qui devient un médium : nous nous

torturons par nos propres pensées, c'est nous-mêmes qui nous emprisonnons, et le principe crucial est de vivre au présent, puisque rien n'est permanent, tous les attachements nous paraissent ridicules.



« N°8 » Argile, matériaux composées, 2012

Vivre au présent, cela signifie vivre sans penser à la vie future ni au passé. Il faudrait se concentrer sur ce que l'on est en train de faire, jusqu'à s'abandonner dans une chose en liquidant tous les états de conscience.

À travers la philosophie bouddhiste, il n'y a que le Vide qui est paradoxalement une existence raisonnable, la substance du cosmos est totalement hors de la Raison, et nous ne serons jamais capables de la connaître.

Par conséquent, il ne nous reste que vivre au présent, car le passé « Existait » et la vie future n'est qu'une existence « Possible ». Quand on se concentre sur le présent, la vie explore une tension qu'on n'avait jamais eu, et devient une tension positive qui permet d'avoir un état second, d'oublier l'existence de soi, d'éliminer toutes les traces de connaissance que l'on a appris pour se torturer.

Dans certains sens, l'anonyme de « Vivre au présent » est « Accepter », la philosophie traditionnelle orientale ne demande pas d'aller plus loin afin de chercher une « vérité absolue », mais met l'accent sur l'harmonie entre l'homme et la nature. Connaître la notion du « Présent » nous aidera à

retrouver cette harmonie. (On dirait « Retrouver » parce que d'après les bouddhistes, on est tous né avec une harmonie et une divinité qu'on a perdue dans le monde sublunaire, pratiquer le bouddhisme a pour but justement de la « Retrouver ».)

D'un autre côté, la théorie de la relativité d'*Albert Einstein* a complètement détruit notre conscience traditionnelle sur le temps et l'espace, le Temps a devenu une notion relative et soupçonnable, le « Présent » et le « Passé », ainsi que toutes les notions du temps ne sont plus absolues. C'est pour ainsi dire le terme «Présent» devient plus psychologique que physique.

*Philippe Parreno* remarque que : «aujourd'hui la plupart des artistes indiquent dans leur travail un rapport privilégié au temps, devenu un paramètre essentiel de leur pratique, un indice d'opérationnalité <sup>8</sup> ». La conscience du temps est chez Parreno constitutive dès le début de son travail. «Le temps est un espace» va-t-il pu dire pour pointer ce matériau . Cette réflexion l'a poussé à donner «une perception du monde, pas une représentation» <sup>9</sup>.

Il s'acharne à la modification de l'expérience du temps et de l'espace, cette modification se présente souvent par un refus de la linéarité temporelle. Dans le projet du film sur *Zidane* réalisé avec *Douglas Gordon*, il constitue une tentative de renouer avec le temps, l'instantanéité, et de redessiner un sujet. *Parreno* souhaite se demander comment être dans le réel, comment avoir un lien avec l'autre dans l'instant, à l'inverse, selon *Christine Marcel*, «des œuvres spectrales antérieures marquées par une absence du présent <sup>10</sup> », ce film est une tentative de réappropriation, en opposition au présentisme.

Le film se déroule le temps d'un match, le portrait de *Zidane* est réalisé face à face au plus près autant que nécessaire le plus longtemps possible, il débute par une action le plus souvent masquée



«Zidane» 2004, Philippe Parreno , en collaboration avec Douglas Gordon

puisque la caméra suit *Zidane*, comme si on se trouvait à sa place, dans une perception subjective de sa réalité. Selon *Etienne Klein* : « l'existence d'une psychologie du temps ne suffit pas à prouver celle d'un temps psychologique » et que « ce qu'on appelle le temps psychologique n'est que la manifestation de notre rapport subjectif au temps physique. <sup>11</sup> » Le temps demeure une expérience individuelle, propre à chacun, avec une multitude de rapports possibles.

À l'inverse, le projet de *Parreno*, bien que le temps se trouve parfois également étiré comme un élastique, est de faire le portrait d'un instant, au sein d'une hétérochronologie. Il s'agit « d'un instant de vie <sup>12</sup> » révèle l'artiste. Ce qui a justement intéressé *Parreno* et *Gordon* chez *Zidane* c'est que le footballeur « Existe dans l'instant » Cela éprouve une intention de passer le temps avec quelqu'un d'autre sans avoir besoin de l'artifice, de l'illusion de la fiction. Le temps réel est donné, celui d'un match de quatre-vingt-dix minutes, sans fiction et sans récit, comme explique *Parreno* : « C'est assez proche du temps réel mais un temps réel subjectivité, avec des temps qui durent plus longtemps que l'autre. Le temps devient un peu élastique, car à l'intérieure de ce temps fixé de quatre-vingt-dix minutes, on essaye de trouver des deltas, de creuser un rapport à l'instant <sup>13</sup> » .



Le portrait de *Zidane* est- devenu donc l'évocation de différents temps, celui du souvenir lointain, du présent événementiel, avec plusieurs instants, de la mémoire proche , à un avenir pressenti , une sorte de portrait des temps au sein de l'hétérochronologie pour un futur potentiel. Dans le temps subjectif de *Zidane*, au début il y émerge un ressouvenir, en évoquant une perception passée. La perception présente est ainsi décrite, alors que le film montre un *Zidane* immergé dans ses sensations immédiates. Tout à coup, à plus de la moitié du film, surgissent les événements parallèles du jour, le présent événementiel du monde.

Ce qui se passe véritablement pour le spectateur, c'est qu'ils se demanderont ce qu'ils ont vu, en ayant flotté sur les images et la musique, il demeure le souvenir d'une perception fragmentée et de fragments du temps.

### **Le présent, le passé, le futur : Le temps psychologique et le temps réel**

Opposées à l'Allemand et à l'Anglais, l'ambiguïté dans les langues romanes est que le temps est à la fois le temps de l'atmosphère et le temps qui dure. Le temps, tel que nous le verrons ici, est la durée indéfinie qui n'a ni fin, ni commencement.

Le temps physique est mesurable, le temps chronologique se représente comme l'Histoire; le troisième temps est le temps du langage. Il ne peut pas y avoir de temps psychologique sans langage, c'est-à-dire quelqu'un qui parle à la première personne en tant que Je. En se constituant en tant que Je, chacun élabore le présent et, élaborant le présent, constitue un passé et un futur. Ce sont là les trois composantes du temps : le passé, le présent le futur.

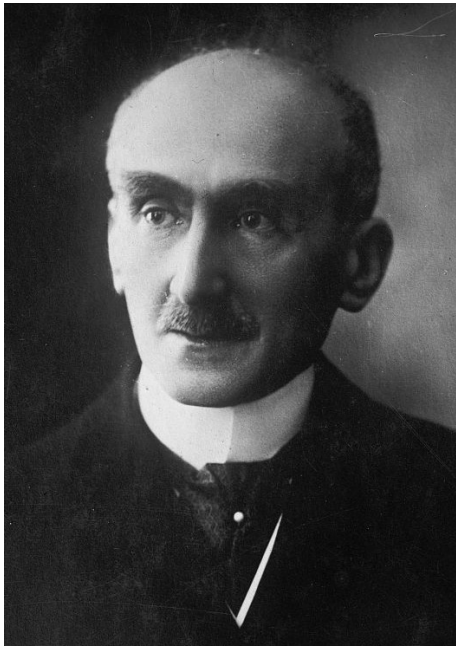
Quel est le statut de l'instant présent ? Est-il ce par quoi le temps, qui nous serait extérieur, se donne à nous ou est-il ce que la conscience produit en permanence en nous ? D'une part, des expressions

telles que « avant », « après », « pendant », d'autre part, des expressions comme « présent », « passé », « futur ». Les premières n'expriment que des relations (d'antériorité, de postériorité, de simultanéité) entre des événements quelconques ; les secondes sont des attributs temporels qui font intervenir un instant privilégié, l'instant présent, celui qui existe maintenant. Relations temporelles d'une part, attributs temporels d'autre part, constituent ainsi le squelette intelligible de tous nos discours sur le temps. Les relations strictement chronologiques, celles d'antériorité, de postériorité et de simultanéité entre événements, sont objectives et indépendantes de nous. Elles ne changent pas à mesure que le temps passe : il demeurera toujours vrai que *Newton* est né avant *Einstein*. Tandis que les attributs temporels changent avec le présent qui change, le même événement étant tour à tour futur, présent, passé : de ce qui se passe aujourd'hui, nous dirons demain que cela s'est passé hier, alors que ce qui se passe avant ne pourra jamais s'être passé après.

Pour discuter la fonction de conscience dans la perception du temps, il faut d'abord poser la question de déterminer quel rôle joue le cerveau dans notre rapport au monde, et aussi dans la construction de nos connaissances sur le monde, par exemple à propos du temps. D'après *Einstein* et *Bergson*, soi-disant un temps des philosophes n'existe pas ; il y a simplement un temps psychologique différent du temps des physiciens qui fonctionne.

D'une part il y a le temps des horloges, d'autre part le temps de la conscience prend sa place. Le temps " psychologique " serait une sorte de temps secondaire évoluant en marge du temps physique. Si le temps psychologique a une réalité si laborieuse, ou bien s'il est si dominant, comment l'idée de temps physique, radicalement différente, a-t-elle fini par émerger?

*Bergson* était d'accord avec l'idée que le temps physique engendrait d'une amplification de notre expérience et perception subjective de la durée. Selon lui, si nous avons fini par fonder une



Henri Bergson (le 18 octobre 1859 - le 4 janvier 1941)

représentation scientifique du temps, c'est parce que nous avons étendu au monde où nous nous situons, par une sorte de projection hors de nous-mêmes, notre propre " vécu " temporel.

De ce point de vue, *Etienne KLEIN* conclut que, par exemple le temps d'un morceau de sucre qui se dissout dans un verre d'eau posé sur la table est en réalité le reflet de sa propre attente. Les choses extérieures durent comme nous, de sorte que le temps, envisagé dans cette extension, peut prendre peu à peu l'aspect d'un milieu homogène, le moi et le tout

finiraient sinon par se confondre, du moins par se connecter <sup>14</sup>.

Le temps physique ne ressemble nullement à ce que nous disons d'ordinaire du temps. La psychologie du temps n'est pas identique au temps psychologique. L'existence d'une psychologie du temps ne suffit pas à prouver celle d'un temps psychologique : il est possible en effet que le temps psychologique que nous nommons ne soit que la représentation de notre rapport au temps physique, rapport qui serait, lui, gorgé de facteurs psychologiques.

Je suis le temps, dit *Kant*, et je suis aussi dans le temps. Mais comment penser le temps à la fois comme un mode de la sensibilité humaine et comme une donnée du monde ? Le temps est-il un attribut du cosmos ou bien une représentation de la perception humaine?

La philosophie moderne a défini le temps comme une forme de notre propre intuition, c'est à dire le temps demeure une expérience individuelle, propre à chacun, avec une multitude de rapports

possibles <sup>15</sup>. Comment appréhender l'apparition de la conscience dans le temps si le temps a besoin de la conscience ? Est-ce que la conscience forme et temporalise notre rapport au monde ?

Selon *Etienne Klein* : « l'existence d'une psychologie du temps ne suffit pas à prouver celle d'un temps psychologique » et que « ce qu'on appelle le temps psychologique n'est que la manifestation de notre rapport subjectif au temps physique. <sup>16</sup> ». Dans ses ouvrages « *La Phénoménologie de la perception* » (1945), « *Le Douce de Cézanne* », « *L'Œil et L'esprit et Le visible et l'invisible* », *Maurice Merleau-Ponty* a analysé le temps subjectif et la perception de la durée liée à l'intuition, et de planter le cadre philosophique dans lequel le critique continue d'évoluer pour aborder l'œuvre d'art. *Robert Morris* s'est réclamé du Visible et l'invisible pour intégrer la notion du temps dans son travail <sup>17</sup>. Le primat perceptif et l'analyse de la matérialité du sens ont eu une influence définitive sur l'évolution de *Morris* vers l'Antiform. Le concept de chair comme lieu où s'entrelacent le corps voyant et le corps visible, développé dans *Le visible et l'invisible*, constitue une donnée fondamentale dont on voit encore les implications dans l'art contemporain. La philosophie de *Maurice Merleau-Ponty* a influencé des artistes des années 60 et 70, avec au premier chef les artistes de l'art minimal.

Comment appréhender l'apparition de la conscience dans le temps si le temps a besoin de la conscience ? Est-ce que la conscience forme et temporalise notre rapport au monde ? Sur la ligne du temps physique, l'instant présent a une durée insignifiante. Il se concentre en un point qui symbolise notre connexion actuelle à la ligne du temps. Mais notre perception n'est jamais aussi concentrée. Car notre conscience modifie la perception, il épaissit l'instant présent, émousse sa brillance, l'agrandit en durée. Le présent laisse toujours une trace dans la conscience, et qu'il y annonce à la fois son prolongement : une sorte d'alliance continuée du passé immédiat et du futur

imminent s'établit au sein du présent perçu .Ainsi, notre conscience du présent unifie-t-elle – ou rassemble-t-elle – des instants successifs qui ne coexistent pas dans le temps physique. Car pour la physique, deux instants qui se succèdent n'existent pas ensemble.

Vue sous cet angle, la représentation de la fuite du temps par une ligne, qui nous semble si naturelle, elle revient en effet à considérer que deux événements bien différents et successifs s'excluent mutuellement de l'existence en même temps qu'ils appartiennent à une seule et même série. Saisir le passage du temps, c'est en somme procéder à une lecture à la fois analytique et intégrative de la suite des instants : un ensemble de points, au départ sans connexité, s'unifie et s'organise en une ligne continue, pour ainsi devenir un continuum. C'est cette capacité intégrative de la conscience qui nous permet d'imaginer qu'existe un « cours du temps ».

La perception du temps comme un passage, rassemblant le futur, le présent et le passé, nécessite une double opération de la pensée : il faut non seulement distinguer le présent, le passé et le futur, mais aussi appréhender à la fois l'instant présent, l'instant passé et l'instant futur, les penser dans leur appartenance à une même série ; il n'y a pas un instant, puis un autre ; il y en a un, puis un deuxième, puis un troisième. Ce qui suppose que le premier et le deuxième n'existent plus lorsqu'est présent le troisième, mais que quelque chose d'eux demeure qui permet de penser les trois instants comme appartenant à un même tout.

Sur la ligne du temps, le présent joue un rôle important et unique, fondamentalement différent de tous les autres instants, puisqu'il est celui où nous sommes, soi-disant présents. Un instant n'est dénommé de présent qu'en référence à nous : la seule chose qui le rend unique a priori par rapport à ses congénères est que cet instant-là loge notre présence. Pourtant, dans le temps physique représenté comme une ligne, c'est un instant singulièrement banal : sans nous qui déclarons le

présent, rien ne semblera le caractériser des instants précédents et suivants. C'est pour ainsi dire la mathématisation du temps semble donc dépersonnaliser le présent en lui éliminant toute spécificité par rapport aux autres instants : par définition, tout instant du temps est, a été ou sera présent. Donc pourquoi l'instant présent devient si singulier pour nous ? Sa singularité est-elle essentielle ? En d'autres termes, existe-t-il un présent du monde, ou ce que nous appelons le présent ne fait-il que marquer notre présence au monde ? En d'autres termes, la notion de présent a-t-elle besoin de la présence d'un observateur conscient pour prendre corps ?

Phénoménologiquement, notre expérience et perception du temps sont marquées par le fait que ce qui se produit toujours au présent, il est également la seule réalité perceptible et constatable. Au présent nous sentons, au présent aussi nous nous évoquons ce qui n'est plus, et au présent encore nous construisons le projet, dans la crainte ou le désir, de ce qui n'est pas encore. Le temps, comme il nous surgit, est donc défini par ces trois déterminations, le présent, temps premier, par rapport auquel se définissent comme le passé et l'avenir. Contrairement, ces 3 déterminations perdront leurs propres sens si nous tentons de figurer le monde sans être conscient que nous sommes au présent.

«Il semble bien que le concept “physique” du temps, objectif et naturel, indépendant de notre situation temporelle, ne comporte pas en lui-même ces trois déterminations, mais seulement trois relations fixes entre les événements : “antérieurement à”, “postérieurement à”, “en même temps que” (ou “avant”, “après”, “pendant”). La question se pose donc de savoir si le temps lui-même est ou non pensable à l'aide de ces seules relations (appelées “relations B” par McTaggart) – ou bien si cela nécessite, en outre, les déterminations présent/passé/futur (appelées “relations A” par McTaggart).<sup>18</sup> » dit- *Etienne KLEIN*.

Le temps ne peut être pensé et silhouetté sans les notions de présent, de passé et de futur, il est incontournable de discuter la question du temps avec ces 3 paramètres, au niveau de physique ou mental. Le temps est premièrement conçu comme un ordre de succession, qui déploie des chronologies définitives. Dans le second, il est conçu comme le passage d'un instant particulier, comme la transition du présent vers le passé et de l'avenir vers le présent.

Raconté-t-il *Rudolf Carnap* une anecdote intéressante sur *Einstein* : « Un jour, *Einstein* me dit que le problème du Maintenant le tracassait sérieusement. Il m'expliqua que l'expérience du Maintenant a pour l'homme une signification spéciale qui la différencie radicalement de celle du passé et du futur, mais que cette différence ne peut être mise en évidence au sein de la physique. Que cette expérience ne puisse être prise en charge par la science lui semblait aussi navrant qu'inévitable. Je lui fis remarquer que tout ce qui a objectivement lieu devrait pouvoir être décrit par la science : d'un côté, la succession temporelle des événements par la physique ; de l'autre, l'expérience particulière que l'homme a du temps, y compris ses appréhensions différentes du passé, du présent et du futur, peut être décrite et (en principe) expliquée par la psychologie. Mais *Einstein* pensait que les descriptions scientifiques ne sont pas faites pour combler nos attentes d'êtres humains; qu'il y a quelque chose d'essentiel à propos du Maintenant qui demeure hors du domaine de la science. <sup>19</sup> »

La structuration mathématique du temps physique rendant équivalent chacun de ses instants, il reste en effet à comprendre la singularité qu'a pour chacun d'entre nous chaque instant présent.

*Bergson* a mis en place une théorie nouvelle autour de la notion de durée, liée à l'intuition comme connaissance presque absolue, plutôt qu'à l'intelligence elle-même reliée à l'action. Il a mis en doute le fait que le présent puisse être réellement perçu, à la différence du passé, puisque le présent

est moins ce qui est que ce qui se fait .le temps est “ le dehors ”, le médium d’une extériorité qui articule une intériorité.

### **Temps de l’Occident, temps de l’Orient : Vanité — un détachement du temps**

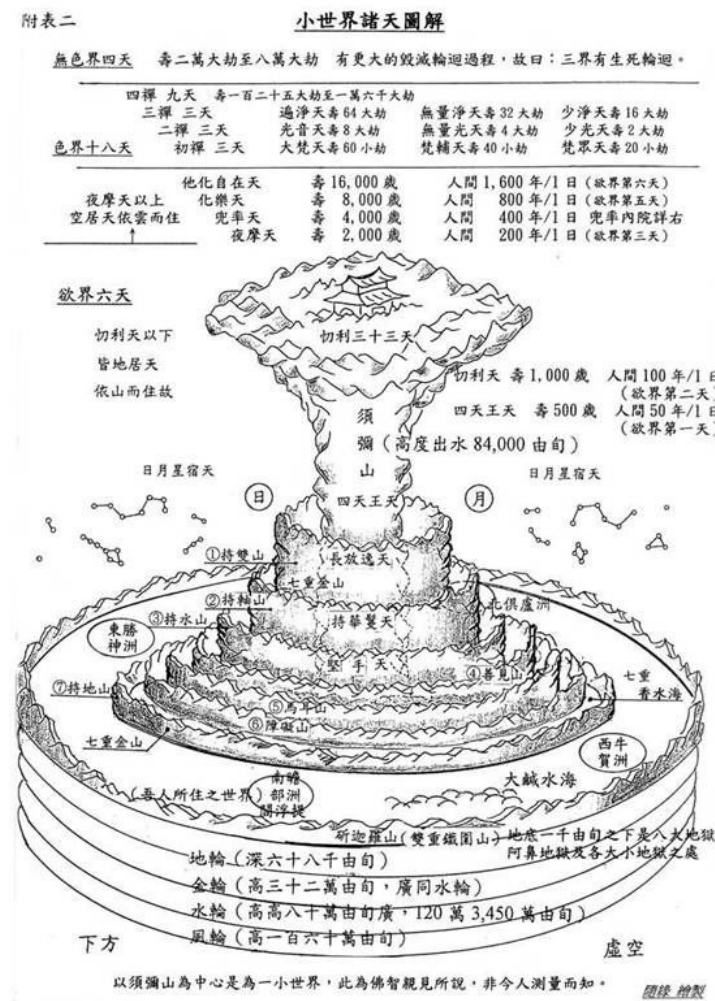
Dans l’idéologie traditionnelle chinoise, la perception du temps était complètement empirique. Le temps était avant tout un rythme de la nature, ainsi que le représentant de sa volonté. La déterminabilité du temps a finalement décidé la cadence de vie de l’ancienne société chinoise : du rite de sacrifice à l’agriculture; de la chasse royale à la vie quotidienne du peuple; de la guerre à la cérémonie, il était indispensable de s’interroger sur le temps. On avait qu’une vie, pour autant les chinois étaient sensibles aux notions du “Commencement” et de la “Fin”.



Fresque Bouddhiste , «Samsara»



La transmission du bouddhisme nous a apporté la notion de “Samsara”, ce qui veut dire la transmigration, un courant des renaissances successives, là où il n’y aura ni commencement ni fin. C’est un processus éternel.



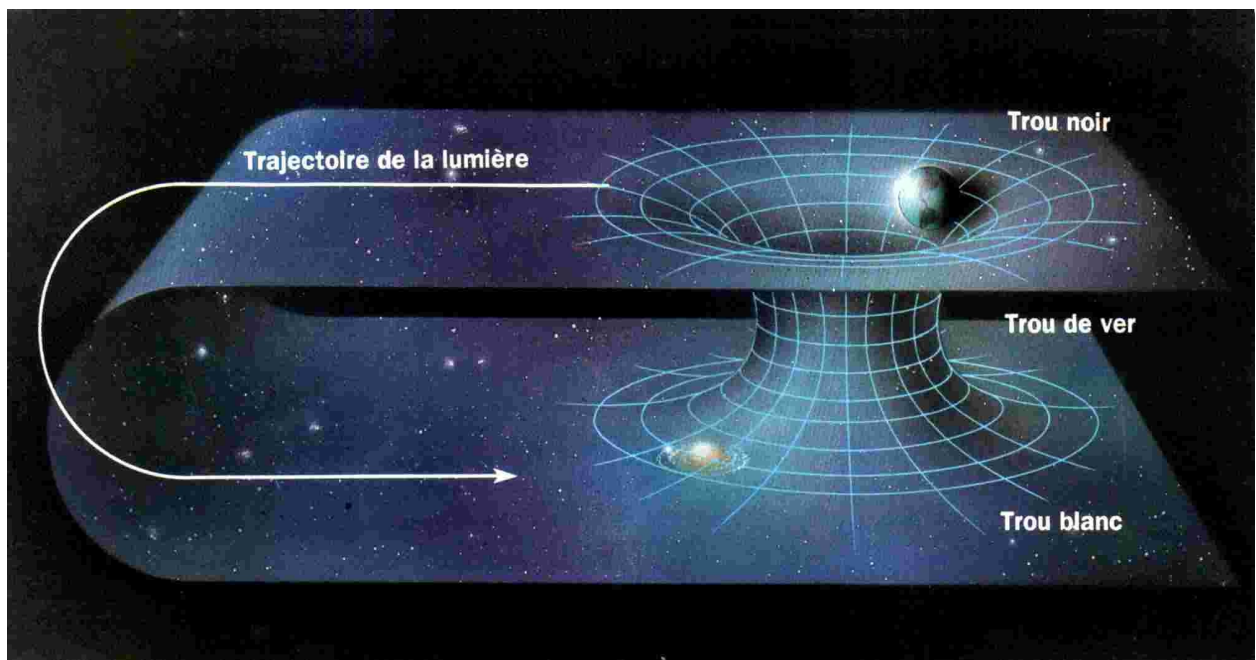
Le modèle du cosmos selon les bouddhistes

Selon la narration du sôutra bouddhique, la terre n’est pas la seule planète où il y existe la vie. Chaque grain de sable du fleuve de Gange peut être une entrée d’un autre univers. Le bouddha nous a dit que nous vivons dans un monde qui est aussi virtuel comme un rêve, ce qui se ressemble à “le reflet de la lune dans l’eau” et “la fleur dans un miroir”. Nos yeux nous ont trompés avec une fantasmagorie, le monde matérialiste n’est qu’une illusion. En certains sens, même si sans une provenance précise, la théorie du bouddhisme coïncide parfois la science physique d’aujourd’hui.

Comme nous le savons, la physique générale moderne est dominée par 2 systèmes très connus: celui de *Newton* et celui de *Einstein*. Le système mécanique newtonien décrit un monde tridimensionnel où toute chose fonctionne avec une vitesse inférieure de celle de la lumière en respectant la gravitation universelle. Dans ce monde newtonien, le temps et l’espace sont tous permanents, c’est

pour ainsi dire un monde qui est physiquement éprouvé par nous, ce qui est appelé «*kāma-dhātu*» (Sanskrit : कामधातु) par les bouddhistes, là où notre corps matériel existe.

Alors basé sur la théorie de *Newton*, le système de *Einstein* prouve que les choses sont complètement différentes que nous ne croyions auparavant : l'espace et le temps se réunissent ensemble, de plus ils ne sont pas plats comme on ne trouvait, ils sont courbés. Le critère est la vitesse de lumière, les dimensions des choses vont disparaître en se mouvant avec la vitesse de lumière. Le temps et l'espace absolus n'existent peut être donc plus, mais qu'une hallucination.



Trou noir et trou de ver dans l'espace-temps

Selon *Stephen Hawking*, tous les principes physiques et la raison vont s'écrouler dans le «*Trou noir*», et il est même possible de réaliser le voyage entre temps à travers le «*Trou de ver*»<sup>20</sup>. Le *Bouddha* est également capable de voyager dans le temps, car selon lui la notion du temps et de l'espace est bien virtuelle; néanmoins cela ne signifie pas que le *Bouddha* renie leur existence, mais il trouve qu'il y a toujours un «*Anytia*» (l'impermanence) s'y inscrit; soi-disant «la naissance et la mort» sont que des formes, le cosmos se situe dans un «*Samsara*».

Le temps, est le carrefour de toute discipline spirituelle. *Dôgen Zenji* - le grand maître bouddhiste japonais du XIII<sup>e</sup> siècle disait à ses élèves que la bûche ne devient pas cendres et que la vie ne devient pas la mort, non plus que l'hiver ne devient printemps ; chaque instant du temps est «contenu en lui-même et paisible» . Il demandait à ses adeptes : «Considérez-vous, et considérez toute chose, comme un moment du temps. <sup>21</sup>»

Le terme “Zen” vient du Sanscrit “ Dhyâna”, cela signifie “Méditation silencieuse”, c’est un courant du bouddhisme chinois créé par un moine chinois appelé *HUI Neng* (apr. J-C 638 - apr. J-C 713), l’élève du moine éminent indien *Bodhidharma*. Le “Zen” est lui-même anti-langagier, c’est à dire qu’il ne se transmet pas verbalement ou linguistiquement, on tombera dans le piège de la langue si on n’arrive pas à s’échapper de la notion. La seule manière de pratiquer le “Zen”, est de se concentrer sur le moment vécu, soi-disant le présent, sans avoir aucunes consciences et connaissances.

Bien qu’il soit un courant du Bouddhisme, à l’aspect de la pensée, le “Zen” est effectivement très chinois, il est pratiquement un résultat de l’interactivité de la culture chinoise et le Bouddhisme. Le “Zen” a largement influencé la philosophie, la culture, et l’art de la Chine. Comme conclu par *FENG Youlan* dans son ouvrage intitulé «L’histoire brève de la philosophie chinoise » , même s’il existe énormément de courants dans la religion bouddhiste, ils ont quand même tous une vision commune : tout est un résultat de “Karma”. On peut facilement trouver une équivalence de ce terme dans la culture occidentale — la relation causale, mais plus précisément, selon les bouddhistes, le monde vu par n’importe quel être est une illusion, tous les comportements et idées sont que des résultats mentaux, par conséquent cette “relation causale” est fondamentalement une fausse impression. Tandis que chacun fait seulement une partie de cette circulation de l’effet du “Karma”, la mort n’est donc pas le terminus du trajet de la vie, mais une escale. La vie actuelle est une

conséquence du “Karma” de la vie antérieure, et le “Karma” que l’on fait au cours de la vie actuelle décidera également ce que l’on deviendra à la vie postérieure <sup>22</sup>.

D’après le Bouddha, la provenance essentielle de la souffrance de l’homme est de ne pas être capable de connaître la substance de l’existence, appelé “ Avidya” par les bouddhistes, le cosmos est comme un coquillage vide, c’est une image virtuelle créée par notre mentalité. *Kant* avait proposé une impossibilité d’appréhender l’essence du monde, d’ailleurs chez les bouddhistes l’essence du monde n’est pas autant inaccessible, mais la difficulté de l’aboutissement de cette sagesse nous attachera sur «La roue gigantesque du “Samsara” (Circulation du Karma) <sup>23</sup> », selon *FENG Youla*, qui est difficile à s’y échapper.

La seule issue de ce chaos est “ Bodhi”, c’est à dire le réveil, et ce détachement s’appelle donc “Nirvana” en Sanscrit — un état sans aucuns convoitises et attachements. Le “Nirvana” est souvent conçu comme un état d’union entre l’individu et l’esprit de l’univers dont la maîtrise de la façon est la sagesse bouddhiste (“ Prajna” en Sanscrit). La sagesse de Bouddha n’est pas une connaissance qui s’apprend, mais contrairement, elle est totalement contre la connaissance habituelle, afin d’aboutir cette sagesse, il faut justement abandonner toute les connaissances acquises et renoncer à faire des tentatives de chercher une réponse via les caractères matériels du monde. En sachant que la nature de l’existence est le “Vide”, le détachement défini par le Bouddhisme se base sur une expérience mentale d’une idiocinèse, qui nous permettra d’arriver à l’autre rive en un instant, cet instant inconscient est donc l’infini. Comme ce que le maître chinois *DAO Sheng* a proposé, de vivre au présent et inconsciemment.

En tant que l’essence de ce monde, le “Vide” défini par le Bouddhisme est différent avec “rien” ou “néant”, il est surtout pas tout simplement à l’opposé de l’ “Être”, le *Bouddha* met l’accent sur

l'eusdem de l' "Être" et le "Non-Être", tout comme dit ce proverbe connu : 《 La forme , c'est le vide, le vide, c'est la forme . ( 空即是色, 色即是空) 》 . *FENG Youlan* a fait un exemple très intéressant : on n'a pas besoin de détruire matériellement une table pour la détruire, car elle n'existe déjà plus, autrement dit, elle n'a jamais existé, lorsque que l'on prend conscience de la destruction <sup>24</sup> . Parallèlement, chez les Taoïstes, il existe aussi la notion de "Non-Être", mais elle consiste à définir un dépassement d'apparence sans renier l' " Être". D'ailleurs on trouvera une similarité entre les deux au niveau de la théorie du détachement, le "Nirvana" du Bouddhisme et l' "Assis en s'oubliant" du Taoïsme sont tous un état sans conscience où on s'unifie avec l'esprit de l'univers. Les élèves du "Zen" ont raisons de croire que "Le monde du Bouddha" est justement dans le monde qui nous accueille.

Le Zen invite à la méditation, à vider l'esprit de ce qui le remplit habituellement : espace, temps, affirmation, négation, bien et mal, pour arriver à l'illumination. Alors dans la théorie de Zen orientale, le vide est très important, il est toute chose et s'épanouit partout: 《Sachez que le vide est une herbe. Le vide éclot comme si des milliers d'herbes fleurissaient. <sup>25</sup>》 , disait *Dôgen*. Le vide est forme et la forme est vide, il est plein et le plein est vide.

Devant la plénitude du vide, le peintre Zen ne peut que concevoir une 《image imaginée》 . L'aspect 《zen》 de la pratique des maîtres anciens vient de ce qu'ils donnent forme à l'image de l'instant qui contient le temps et du temps qui contient l'instant.

Le regard Zen ne s'attend pas à voir quoi que ce soit et par conséquent, affrontant le vide des sensations extérieures ou comprenant leur vacuité, il consiste à l'introspection au sein du néant. Tandis que le néant n'est pas seulement un effet de l'espace, mais aussi une qualité du temps.

De l'autre côté, à propos de "Ying" et "Yang" du Taoïsme, ils sont souvent aperçus comme les deux pouvoirs alternativement agissants dans le cosmos, dont le "Ying" est destructif et le "Yang" est positif. Cela coïncide la théorie de l' "Entropie" de science physique d'aujourd'hui. Le Bouddhisme propose d'aboutir à l'état de détachement en éliminant toutes consciences et connaissances, il renie donc l'existence ; le Taoïsme cherche d'ailleurs une harmonie entre le "Ying" et le "Yang" en avouant le monde matériel afin d'avoir une vie éternelle pour aller finalement au bonheur final. Ils avouent tous la règle de circulation générale ("Samsara" en Sanscrit), mais le "Samsara" est une illusion à laquelle on doit se détacher pour les bouddhistes, alors que pour les taoïstes elle est totalement réelle et on obtiendra l'infini par l'accepter.

Basée sur le 《Vide》, la notion vanité qui influence vivement la conception du temps oriental, s'inscrit beaucoup plus souvent dans le bouddhisme que dans le taoïsme. L'expérience primordiale du Bouddha est justement une perception de la vanité totale de l'ensemble du monde comme de l'homme individuel : tout est vanité ; et, à la suite de son illumination il découvre que cette vanité peut devenir le principe universel de sa doctrine. Le Bouddha éprouve une profonde désillusion en tant que le fils de prince attendait tout autre chose de la vie. Il souhaitait une vie libérée, qui serait entièrement source de bonheur, une vie qui l'aurait presque naturellement situé au-dessus de la foule des hommes. Et il découvre rapidement que la vie n'est qu'évanescence, qu'elle ne recouvre que du néant Et finalement il fait de ce néant le fondement même de sa doctrine : tout l'être individuel doit aspirer à rejoindre ce néant. La fuite totale du monde est la seule attitude qui puis se convenir : la vie ne peut combler toutes les aspirations qui semblaient légitimes à ce jeune prince, elle n'est faite que d'illusions, elle ne remplit pas ce qu'elle avait promis.

Une attitude comparable peut se trouver dans l'occident façonné par le judéo-christianisme : la Bible tout entière rappelle à l'homme sa totale vanité : tout être vivant n'est qu'un souffle... toutes les nations sont comme rien devant Dieu, elles sont considérées par lui comme du vide et du néant... les idoles fabriquées par la main des hommes sont également du néant. Toute la pensée occidentale a fini par admettre qu'il est vain pour l'homme de rechercher en lui-même les causes et les fondements de son être propre : personne ne peut tenir son être de lui-même, mis à part Dieu. La recherche de l'éternité, par l'homme, est illusoire.

D'ailleurs, toute tentative d'éternité entraîne, chez l'homme occidental, un sentiment de désespoir : il lui est cependant possible de prendre des distances par rapport à son existence présente, c'est ce qui peut alors faire la grandeur même de l'existence humaine. La pensée occidentale trouve en cela un certain modèle dans la pensée orientale, en lui offrant une profonde spiritualité, si l'on considère que l'Occident était véritablement en train de mourir, faute de donner à son temps une sorte de supplément d'âme : le bouddhisme lui manifeste que la résignation est une forme de comportement possible devant la désillusion en face de l'existence. L'être personnel se résigne à n'être qu'une simple illusion, mais, ce faisant, il découvre l'Absolu qui le hante, aussi bien à l'intérieur de lui-même que dans l'extériorité du monde. L'homme aspire ainsi à l'unité, ou mieux à la communion avec ce qui le transcende infiniment : l'existence humaine ne prend sa dimension pleine et entière que dans sa recherche de similitude avec Dieu. La vanité de l'être individuel se trouve alors comblée par l'exigence de devenir semblable à l'être absolu, à Dieu, à l'atman, cette union avec l'absolu apparaissant alors comme la véritable Rédemption le salut et la libération authentique. Il arrivera sans doute un temps où l'occident comprendra que l'organisation plus parfaite de l'existence extérieure permet à l'homme de mieux se consacrer à l'activité intellectuelle et spirituelle, pour

découvrir que le vrai sens de la vie ne se trouve pas dans les contingences matérielles, mais dans l'aspiration au dépassement de toutes ces contingences dans la contemplation de l'absolu.

### **La Perception et l'expérience : Temps, Image, Mouvement**

Quand le temps s'impose dans la question de l'image et du mouvement, cela nous permet de poser la question: Notre réflexion sur l'image ne serait-elle pas au cœur d'une réflexion du temps?

Le temps est défini par *Aristote* comme le nombre du mouvement, le temps existera lorsque notre âme prend conscience d'un antérieur - postérieur qui est simultanément mouvement et mesure du mouvement. Le temps aristotélitien est effectivement divisé par une succession continue et infinie d'instantanés ponctuels entre passé et futur, sans début ni fin, dans un éternel retour ; le temps est cyclique, circulaire et perçu par notre âme comme destructeur. Et différemment, selon *Saint Augustin*, la question du temps «C'est en toi, mon esprit, que je mesure les temps <sup>26</sup>» ; le temps est conçu comme linéaire: succession d'instantanés ponctuels de sa création à sa fin. Pour *Kant*, le temps se dérobe à lui-même et n'existe pas en soi; il est, avec l'espace, un médium, disons l'une des deux formes pures de l'intuition sensible, par laquelle la pensée atteint un objet. Entre sujet et objet, le temps et l'espace ne sont perçus qu'à travers les phénomènes. Nombre d'analyses dans la philosophie tendent à penser le temps en termes d'espace. *Bergson* conteste la spatialisation en lui opposant le concept de durée. Quant à la physique contemporaine, elle ne considère pas le temps et l'espace comme des notions distinctes, au contraire ils sont inextricablement liés. La relativité restreinte d'Albert *Einstein* prouve que l'espace-temps est la seule vraie notion absolue.

Voilà pourquoi on doit infléchir la présente étude en direction du temps: non seulement notre réflexion antérieure sur l'image vidéo était elle-même temporalisée, mais aussi l'espace qui nous a



si longtemps retenus est à redéfinir comme un espace-temps, ou du moins comme un espace que l'on ne peut appréhender qu'en fonction du temps. Au niveau du temps historique, le temps se pense en terme d'événements, de répétitions, d'époques, de structures; à la localisation dans l'ordre de l'espace correspond une datation dans l'ordre du temps. Le passé ne se pensant qu'à partir du présent, la pratique de l'historien s'avère inévitablement anachronique. Aussi le temps historique résulte-t-il d'une expérience du temps qui n'est pas celle du temps chronologique.

Avec ces nombreuses définitions données par les historiens et les philosophes, comment alors se définirait le temps dans un rapport à l'image? Selon *Sophie- Isabelle Dufour*, dans son ouvrage «L'image vidéo d'Ovidé à Bill Viola» , «comme toutes les images, entretient un rapport avec le temps et par conséquent avec l'histoire. <sup>27</sup> . Un auteur abondamment étudié de nos jours, *Aby Warburg*, considère le temps de l'image pour la «Survivance» en théorisant une temporalité mystérieuse et fantomatique, selon lui l'image se révèle alors comme «Théâtre intense de temps hétérogènes» . Aussi l'histoire ne doit-elle pas se confondre avec le temps de l'image, qui n'est pas de même nature que le temps humain.

*Philippe Dubois* révèle-t-il : «Il faut cesser de la (l'image vidéo) voir comme une image, cesser de la ramener au rang des autres images. Peut-être, justement, qu'il ne faut pas la voir. Mais la concevoir, la rece-voir ou la perce-voir . C'est-à-dire la penser comme une pensée, un mode de penser. Un état, pas un objet. La vidéo comme état-image, c'est-à-dire comme une forme qui pense (qui pense moins le monde que les images du monde, et les dispositifs qui les accompagnent). <sup>28</sup>» .

D'après *Sophie-Isabelle Dufour*, d'un côté l'image est «Objet» , qui est le médium, la parenthèse dans l'histoire des technologies. De l'autre côté, elle est «Non-objet» , c'est-à-dire la forme qui

pense les autres images, qui est productrice de pensée <sup>29</sup> . La notion de « Temps-image » de *Gilles Deleuze* est une forme immuable dans laquelle le changement se produit: image du « temps en personne » , la véritable question qu'on doit poser la vidéo serait-elle de savoir ce qu'est le temps, dont elle semble offrir une image inédite?

L'installation de *Gary Hill* intitulée « Suspension of Disbelief (for marine) » , datée de 1991-1992, représente une notion opposée du temps linéaire, cette longue poutre en aluminium fixée à deux mètres du sol, encastrés d'une trentaine de moniteur, n'incarnera pas un temps linéaire mais un mouvement qui est continu dans la pensée.

En s'ouvrant à la quatrième dimension, l'image s'ouvre aussi à une cinquième: l'esprit. Aussi « l'image - temps » est-elle à la fois extérieure et intérieure à l'homme. On peut se demander donc si l'image est temps et si le temps est image. *Bill Viola* écrit: « Personne n'a été vraiment capable d'expliquer pourquoi le temps est plus précieux lorsqu'il a à faire à la vidéo. <sup>30</sup> » .

Quand il arrive au mouvement, sur lequel nous porterons d'abord notre réflexion, on peut dire qu'il est effectivement un révélateur du temps. L'image vidéo résulte du balayage d'un point lumineux explorant successivement les lignes horizontales de l'écran d'un tube cathodique, ce balayage engendre un nombre d'entrelacements d'image par seconde qui est en fonction du voltage, en se composant et de décomposant de façon continue. La succession de l'image vidéo ne correspond donc pas à la conception conventionnelle du mouvement qui divise l'espace en fonction du temps, mais donnera une illusion de l'image pas du mouvement. Selon *Sophie-Isabelle Dufour*, la vidéo « offre une image du temps plutôt qu'une image du mouvement <sup>31</sup> » .



«Suspension of Disbelief» Gary Hill, 1991-1992

Différent avec la vidéo, le cinéma, selon *Deleuze*, qui est composé par les «coupes immobiles», «ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image mouvement.<sup>32</sup> », c'est -à -dire une image qui se donne d'emblée comme une «coupe mobile de durée». Certainement, l'image vidéo n'est pas identique par rapport à l'image cinéma, un plan au sein de laquelle le temps est subordonné au mouvement comme au cinéma; elle se meut électroniquement, se fait et se défait en fonction de «coupes» de temps qui ne recomposent pas un mouvement spatial, mais temporel. L'image vidéo est une «coupe mobile de durée», un bloc de temps-espace dans lequel le mouvement du temps s'opère à l'intérieur du cadre même de l'image. En vidéo, la «coupe mobile» n'est pas le plan, c'est le cadre qui définit le mouvement même du temps. Comme dit *Nam June Paik* : «Lorsque vous faites un film, la nature teinte les substances chimiques à travers l'objectif. Mais en télévision, il n'existe pas

de relation directe entre la réalité et les images, uniquement des systèmes de codes. Nous entrons donc dans la dimension temporelle. <sup>33</sup> » .

Pour *Aristote*, le temps n'est pas tout à fait le mouvement mais a toujours quelque chose du mouvement, car l'absence de conscience du mouvement provoquera l'ignorance du temps. Notre âme peut mesurer le temps parce qu'elle possède un nombrant fixe et identique qui lui permet de se repérer dans le mouvement du temps; aussi le temps se donne-t-il à interroger comme durée psychique.

L'image vidéo fait coexister la division infinitésimale et le flux temporel; elle se fait et se défait dans le mouvement du temps. On doit néanmoins poser la question si ce processus est perçu par l'âme, ainsi répondue par *Bill Viola* : «Prendre conscience du temps, c'est entrer dans un monde en évolution, dans ses images mouvantes qui incarnent le mouvement de la conscience humaine elle-même. Si la lumière est le matériau de base du peintre ou du photographe, c'est la durée qui constitue la *materia prima* des arts du temps que sont le cinéma et la vidéo. La durée est à la conscience ce que la lumière est à l'œil. <sup>34</sup> » .

Est-ce que le mouvement de la conscience coïncide avec la mouvance de l'image? Pour répondre à cette question, il faudrait distinguer le temps quantitatif et mesurable et le temps vécu et senti : comme on le sait bien, nous avons une tendance de penser le temps comme homogène, comme un ordre successif juxtaposant des éléments qui viendraient les uns après les autres, tandis que cette vision du temps est condamnée par l'espace. La notion de l'intériorité prend ainsi sa place, la structure interne de toute immédiateté est multiplicité qualitative de «pénétration réciproque» , selon *Henri Bergson*, le passé, le présent et l'avenir y sont intimement unifiés dans une hétérogénéité qualitative. La durée est pour autant une «donnée immédiate» ; le temps réel est

cette durée mobile que nous sentons en nous, qui se vit et se révèle comme mobilité même. À la fois multiple et unique, la durée a le pouvoir de se partager sans se diviser et celui de s'englober elle-même, et aussi dont la notion permet de voir à quel point l'image vidéo est dans le temps avant de se situer dans l'espace.

Il est donc raisonnable de comprendre le mouvement en vidéo comme mouvement temporel - mouvement de conscience, mais pas un mouvement spatial. Dit *Bill Viola* «La perception dans le temps égale la pensée <sup>35</sup> ». C'est-à-dire une perception de la durée comme mouvement d'actualisation, de différenciation et de création.

***La modification de l'expérience du temps : contemplation, ralentissement et prolongement***



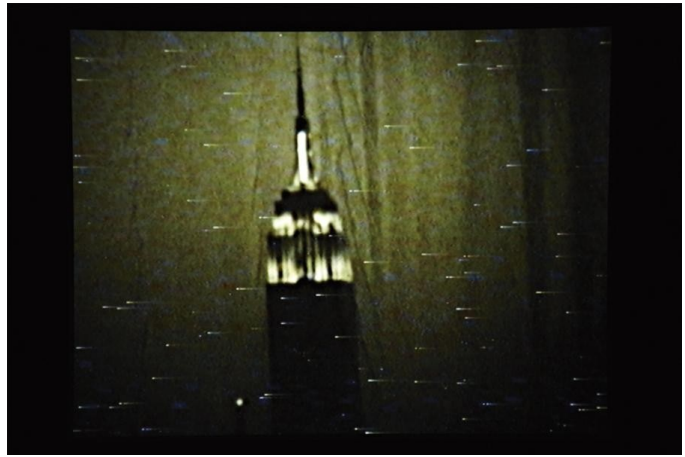
« Empire », Andy Warhol, 1964

Nombre d'artistes cherchent à simuler, dans leurs œuvres d'art, que le temps de l'œuvre s'étend dans le monde vécu. Les spectateurs auront ainsi une fausse impression de se situer dans le réel. Comme par exemple, les huit heures dans L'« Empire (1964) » d'Andy

*Warhol*, ou bien la performance de *Marina Abramovic* qui a duré 12 jours.

Dans l'« Empire (1964) » d'*Andy Warhol*, 8 heures de plans fixes sur la portion de l'Empire State Building à New York, sont des films à la durée extrême, ..... ce type de vidéo est matériellement un défi de la patience des spectateurs, la durée de l'image et le ralentissement faire le public se rendre compte considérablement la fluidité du temps, le temps de la vidéo, ainsi que le temps dont nous avons besoin pour la regarder.

Et l'artiste cossais *Douglas Gordon* a également tourné une vidéo qui se base sur celle d'*Andy Warhol*, dans laquelle il enregistre le découlement du public pendant la projection de l'« Empire » dans la galerie. Cette vidéo intitulée « Empire (Bootleg) » a dévoilé subtilement les problèmes avec le public en projetant la vidéo d'*Andy* à cause de sa durée et de son immobilité. Nous sommes tellement habitués au rythme rapide dans les cinémas, les téléprogrammes et les Pop musics, cela est donc absolument un défi de voir une vidéo qui n'a pas été compressée à cette vitesse. Même voire on éprouvera une angoisse en regardant un tableau ; car il n'existe pas une exigence du temps de regarder comme celui dans le cinéma, on tombe facilement dans une distraction mentale.



« Empire (Bootleg) », vidéo, Douglas Gordon

Tandis que dans ma vidéo, le temps était comprimé. Un processus hyper long du commencement de cosmos à la renaissance est réduit à 4 minutes, on dirait un temps accéléré. Mais paradoxalement, les mouvements (les clins d'œil) sont bien ralentis jusqu'à tous les détails s'apparaissent. Cette

contradiction provoque une confusion du temps psychologique, perceptif et du temps réel. Les spectateurs expérimenteront 3 sortes de durée du temps : celle qui s'étend dans la vidéo elle-même (le temps de l'œuvre) , celle qui s'impose dans les mouvements ralentis(le temps à l'œuvre), et celle qui est mathématisée dans le réel.

« Les vidéastes supposent que le ralentissement peut renforcer l'expérience du temps réel. <sup>36</sup> », c'est -à-dire lorsque les spectateurs regardent une image ralentie, tous les détails imperceptibles seront conférés des sens spéciaux, tandis que les événements se passent plus lentement, nous nous y abandonnerons en oubliant la structure entière et le monde extérieur.

La non-synchronisation est également un intérêt de produire les images ralenties. Un ralentissement nous permet d'apprécier, de réfléchir simultanément en voyant et en entendant une chose, cela sera plus facile à se concentrer au présent où l'on vit.



« Emergence », vidéo , Bill Viola, 2002





« The Passing », Bill Viola, 1991

Dans les vidéos de *Bill Viola*, le ralentissement est souvent employé pour une manière de prolonger la durée d'un événement. Évidemment, il est toujours intéressé par explorer les limites des hommes. Nous arriverons à penser et à apprécier ce qu'on est en train de voir, comme par exemple, les vagues ralenties, cette façon intensive et concentrée de penser aux choses est un entraînement spirituel. L'eau nous fait nous abandonner au rapport entre nous et de l'eau, cette sorte de relation est un aspect de réel : lorsque que l'on voit l'eau dans la vidéo, nous nous intégrons avec l'eau pendant la fluidité du temps.

La perception sur cette combinaison nous indique un chemin pour comprendre l'intégration entre nous et le réel, notre vision est élargie au fur et à mesure de l'accroissement de notre pensée. Au final, on a bien des raisons de croire que le but de *Bill Viola* est d'établir un lien intensif (il se peut



que ce soit temporel aussi) entre spectateurs, image, son, galerie, sens et aspect.

Le sommet de la Raison rencontrera son impasse. L'idée de « Contemplation » s'est ainsi émergée dans ma tête. Il s'agit de « Redécouvrir » le monde sublunaire ainsi que la création cosmique avec une contemplation zutique, en tant qu'existence universelle. Cela est donc une vision sentimentale, qui frotte légèrement toute l'existence avec un amour universel. Par conséquent, le moment où l'on voit un clin d'œil ralenti du personnage dans ma vidéo «Contemplation» , nous réunit avec ce geste qui est le plus simple et le plus banal dans la vie quotidienne. Nous aurons ainsi une nouvelle expérience en redécouvrant cette routine.



«Contemplation» vidéo , 2013

Lorsque les spectateurs regardent, ils peuvent tomber à tout moment dans un état second (esprit de finesse), une sorte d'abandon spirituel. L'existence ne prend sens alors, que lorsque nous ne sommes plus conscient de nous-mêmes et que nos corps retombent dans un état quasi végétatif.

Contempler, explique *Bergson* dans « Le Rire », c'est revenir à un regard innocent sur la Nature, c'est pouvoir se détacher de l'action et ne pas aller au-delà de l'affection sensible. Contempler, c'est s'immerger dans une « manière virginale en quelque sorte de voir, d'entendre et de penser ». Cette qualité ne peut venir que lorsque surgit en nous un esprit de détachement vis-à-vis du monde de l'action. Une contemplation peut être considéré comme une manière de penser au présent, l'idée de ma vidéo « Contemplation » est justement de donner une occasion aux spectateurs pour contempler, ainsi que de les laisser s'abandonner dans leurs propres contemplation intime.

Ce détachement se produira lorsque l'on « Contemple » attentivement, on contemple non seulement via notre corps physique ; mais aussi, même voire plus important, via l'intérieur de notre mentalité, qui sera une contemplation intime. Cela est une activité d'esprit déconnectée de la tyrannie temporelle de la volonté, afin de finalement devenir le spectateur de sa propre vie.

On contemple, c'est se ralentir, et cesser de s'efforcer, de vouloir, de désirer, de poursuivre, de se propulser dans le temps. Or c'est bien l'errance dans le temps qui stimule la souffrance de la vie humaine. La théorie la plus importante chez les taoïstes, est de « Laisser la nature suivre son cours. » (Wu-wei, non-action), une fois que l'on tente de changer l'état naturel des êtres, on risquera d'être torturé par une souffrance mentale et physique car notre état naturel a été modifié, on perd son innocence.

Selon *Arthur Schopenhauer*, la vie n'est qu'une versatilité entre la souffrance et l'ennui. Il voyait également via la contemplation esthétique un remède contre l'état d'oscillation perpétuelle du vouloir-vivre entre la souffrance et l'ennui. Cette contemplation est un état de conscience spécifique, qui offre à la conscience une bénédiction hors du temps. La contemplation remplit la vie, car elle a sa propre plénitude, elle est un moment de bonheur, ainsi qu'un moment de coïncidence avec soi.

Si l'art a une valeur suprême, c'est de nous rendre ce regard plus libre, de ne nous ramener à une relation sensible, poétique avec le monde. La plus haute mission de l'art est de nous faire découvrir la Nature, de nous faire rencontrer la réalité par la voie de la sensibilité. « L'artiste est celui qui a reçu de la nature une sorte de transparence. » Là où le voile qui couvre la perception ordinaire est épais pour la plupart des hommes, il est comme transparent chez l'artiste. La contemplation serait alors comprise comme une étape préalable à la création elle-même, un stade qui permettrait de trouver l'inspiration en quelque sorte, une *modification et ralentissement inconsciente du temps* . Qui plus est, s'il est facilement concevable qu'un artiste puisse contempler la nature, ou les œuvres de ses pères, pour s'en inspirer, notamment dans les arts picturaux, le problème se pose en d'autres termes pour ce qui concerne les arts qui ne sont pas visuels.

Nous pourrions percevoir de la beauté en toutes choses, si nous pouvions nous donner cette ouverture contemplative de la perception.

## **Le récit du temps: La photographie**

À l'aspect de la « Comédie » photographique, on est inévitablement tombé sur la question « Le récit dans la photographie » :

« En littérature on se demande comment le récit s'installe grâce à la double articulation du langage et du texte, alors qu'en photographie on s'interroge pour savoir si le récit est possible. <sup>37</sup> » dit *François Soulages*, dans son « Récit et photographie ».

La relation entre le récit et le temps et celle entre récit et vie réelle sont 2 questions que l'on discute souvent à propos de la photographie . Comme dit le proverbe chinois « Une image vaut milles mots », la photographie rendrait ainsi caduc le récit littéraire, toute photographie est donc à la fois photographie d'un quelque chose qu'il reste à imaginer et à penser et photographie autonome.

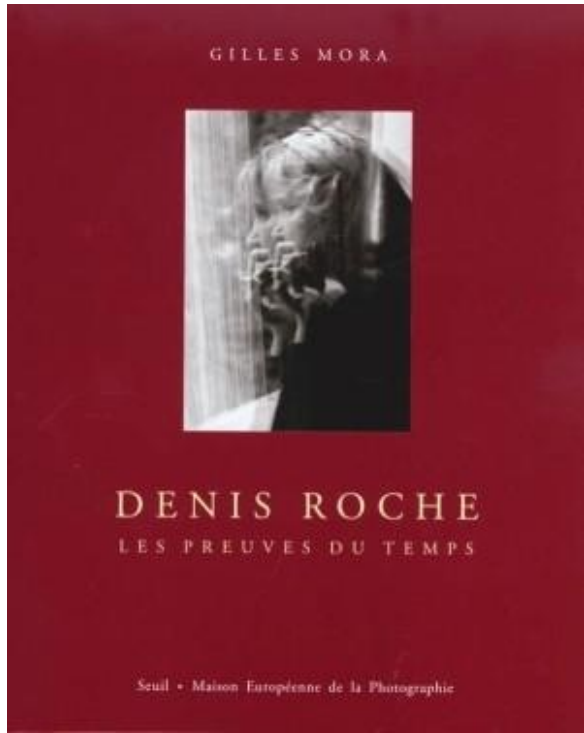
La photographie , n'est non seulement une citation fragmentaire de la réalité, mais aussi une histoire mise en scène ; l'auteur veut non seulement capturer un événement qui a eu lieu à un instant donné, mais raconter une aventure qui se déroule pendant un certain temps, l'artiste fait donc plus appel à notre imagination qu'à notre vision. La photographie est un art dommage, elle appartient toujours au passé. On emprunte l'apparence du monde réel, la réalité des photos n'est pas celle du monde dans lequel on vit.

Le photographe ne prend d'ailleurs pas des photos, il les fait, certes à partir des phénomènes visibles, mais en ne cherchant pas à en avoir une restitution réaliste. La vie récitée dans la photographie n'est donc pas la simple vie vécue, comme la conscience, le récit transforme l'objet sur lequel il porte.

Les photos de *Denis Roche* représentent une extrême résistance aux conventions habituelles, contrairement au « Photojournalisme » et au « Photographe Professionnel », ses pratiques photographiques sont peu représentatives, ce réduit

de **narration** donne un sens délibérément poétique.

Son ouvrage intitulé « Les preuves du temps » présente une collection de photos de reflets et de fragments de la vie quotidienne, accumulées, présentées et organisées de manière inédite.



« Les preuves du temps », Denis Roche, Editions Du Seuil, 2001

Le photographe, ne travaille ni sur le terrain de l'événement ni sur celui de l'anecdote, et ne pratique jamais sous « commande » mais uniquement dans des moments de détente mais



Denis Roche©, « 23 février 1985, même endroit ; 22 septembre 1988, même endroit ; 14 avril 1997, même endroit. »  
Courtesy Galerie Le Réverbère, Lyon

s'attache à la seule obéissance de son désir ou de ses obsessions.

Via ses photos occasionnelles, de voyages, de vacances, un flux du temps est capturé. Il revient souvent au même endroit, quelques secondes, quelques jours voire quelques années plus tard, afin de les reprendre en photo, témoignant ainsi du temps qui s'est écoulé entre les différents clichés. Ces photos sont juxtaposées, chronologiquement amplifiées une par une, touchent une essence de la vie, comme il avait révélé, ses motivations essentielles : le temps, la mort, le style.

Il y a, parmi cette collection, un lien serré entre le temps et la prise de vue. Il existe un temps unique de la prise de vue, dont la répétition libre, accumulée, nous permet d'établir un rapport, une sorte de conversation originale avec la question existentielle et dévorante du temps, et la mort.

En jouant l'extérieur et l'intérieur en même temps, au fil des années, ces photos des reflets sur les vitres d'un restaurant devant les pyramides égyptiennes, représentées comme des fragments de la vie, la puissance du temps fait disparaître un sentiment individuel mais évoque insensiblement une spiritualité commune. Une force pluridimensionnelle et rationnelle s'y impose.

Cette obsession du temps et de la mort, la fréquentation des peintures abstraites manifestées dans les photos déformées et distorsées, conduisent inconsciemment la collection vers une direction plus littéraire et poétique, les deux pistes créatrices de l'artiste lui permettent de photographier de façon non-narrative sans compter le côté autobiographique. Hormis ces portraits et reflets, ce qui est aussi une force rationnelle au sein de cette collection, c'est le jeu de la mise en page.

Les photos qu'il a réunies, comme par exemple, une photo du bâtiment exposée verticalement, unie avec une photo de l'ombre du photographe, forment une diagonale traversant les 2 photos. Deux instants différents sont liés par un langage formel. Avec ce jeu, il a réussi à éviter que ses photos

tombent dans une copie d'une vie banale. L'Écrivain-photographe crée ainsi une liaison inlassable entre ses photos et les motivations qui l'intéressent le plus : **le temps et la mort.**

En tant que collection, cet ouvrage (publié à l'occasion d'une exposition) érige une vision rétrospective à l'égard de la vie et la création de l'artiste. Ces photos exposées de façons similaires, chronologiquement répétitives, nous mènent à une boucle infinie.

À travers cette collection, nous atteindrons le temps, simultanément avec le photographe lui-même, des images immobiles sont, comme le titre dit-t-il, les preuves du temps.

### **Chapitre 3 : Du temps à la vanité**



## **L'art et la mort**

### ***La dramatisation du processus créateur***

Selon *Michel De M'Uzan*, « La marque du véritable écrivain est l'impossibilité d'écrire. <sup>38</sup> », le processus créateur tient de son origine même un caractère qu'il ne perd jamais, mais cela bien entendu ne signifie pas négatif, car là le drame est action et joue un rôle non négligeable dans l'économie du sujet.

L'activité de représentation, ou plus précisément, la mise en scène, la dramatisation, est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains, qui vont du rêve et du fantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles. Mise en scène et mise en ordre qui pourraient se rattacher à l'essai de maîtrise de l'angoisse liée aux pulsions les plus primitives. C'est pour ainsi dire que la représentation est en effet un élément fondamental de la création artistique.

À propos du terme d'« Inspiration », *Michel De M'Uzan* a parlé de « Saisissement » qui prend, selon lui, une place hyper importante dans la création artistique <sup>39</sup>. Il le prend pour une modification de la naturelle altérité du monde extérieur et l'altération de l'intimité silencieuse du moi psychosomatique. Dans certains cas, cet état, vécu dans l'angoisse, peut se ranger parmi les phénomènes de dépersonnalisation ; qu'ailleurs, accompagné d'euphorie, il est ressenti comme une expérience exaltante de dilatation toute puissante à quoi l'on peut rattacher le moment initial de l'inspiration artistique ou mystique, au bout du compte, l'instant de saisissement relève d'une expérience traumatique.

Pendant notre enfance, lorsque le narcissisme primaire est seul à régner, tout se passe alors en deçà du conflit, au moment où des pulsions se dégagent et se cherchent des objets, tandis que le monde extérieur commence à être reconnu comme tel, que les tensions naissent, engendrant une situation

traumatique que le sujet va devoir affronter. On a pour autant besoin d'une représentation de sa situation qui est une tentative de synthèse, une recherche de l'unité. Pour y parvenir, le sujet recourt spontanément à son souvenir nostalgique de l'union narcissique perdue et il réussit d'autant mieux qu'il retrouve là le sentiment primitivement vécu. Dans l'œuvre qui résulte d'une pareille représentation intérieure, ce n'est pas nécessairement le traumatisme qui apparaît, mais souvent au contraire, l'union, la réconciliation et la communion avec le monde exprimée directement dans une forme.

Le traumatisme de la naissance reste indélébile, inscrit comme en filigrane dans la psyché de l'individu qui cherche tout à la fois à l'oublier et à la ressaisir.

La représentation créatrice s'exerce donc de façon continue. le plus souvent silencieuse et automatique, dans un rapport particulier avec les mouvements pulsionnels. Elle cherche sans cesse à saisir un présent, dont l'émergence se produit à tous les instants, et par la même constitue une micro expérience traumatique. C'est donc la raison pour laquelle elle demande toujours un retour du passé.

Le contenu du drame est effectivement le chaos, mais dès l'instant où il se traduit par des représentations, des fantasmes, il prend une orientation, une valeur qui constituent déjà un début d'aménagement, de sorte que, malgré la discordance de ses thèmes, il devient aussitôt création. L'individu est aidé dans la tentative d'organisation de sa vie pulsionnelle par l'édification du Surmoi qui, pour autant qu'elle participe d'une introjection de l'agression, relève elle aussi du processus créateur de l'imagination.

On ne peut rien faire de vrai sans se sentir coupable, l'écartèlement si fréquent chez les artistes entre la loi du Surmoi et l'exigence de vérité esthétique sans quoi l'œuvre n'est qu'une fade production du conformisme.

Comme on le sait bien, très souvent dans l'histoire, la lutte de l'artiste pour son œuvre ne fut rien de moins qu'une lutte pour la vie et la mort.

### ***La mort : Une horreur réelle***

Il existe naturellement une frayeur et un traumatisme de la mort chez les créatures humaines, cependant, on n'a jamais cessé de tenter d'envisager solution à ce problème non plus. Des hommes de lettres et des artistes ont beaucoup discuté et médité sur le destin de l'Homme, l'absurdité et la vanité de la vie, ainsi que le temps passé.

Quant à la vision ou la position « Positives » face à la mort, on est souvent soit comme indifférent, soit comme rien, soit enfin comme une victoire de l'âme sur le corps ou le sensible.

Certains ont réussi à se convaincre en imaginant la beauté de la mort, il existe un côté positif qui décrit la mort comme un nouveau départ : « Quelle chose mystérieuse, curieuse, que la mort. Quelle tranquillité, quel repos, quelle sorte de bonheur même, sur ce visage. Quelque chose d'un très léger sourire à la bouche. Tout à fait le visage d'une femme qui fermerait les yeux pour recevoir des baisers. C'est à faire rêver. Ce serait à faire rêver s'il n'y avait pas la suite. Je serais resté là une heure à regarder <sup>40</sup> », révèle *Paul Léautaud* dans son « Journal littéraire » en 1968.

La Passion pour l'art peut aussi éventuellement s'expliquer par une manière de se libérer de cette crainte, l'art nous offre la possibilité de s'abandonner dans sa propre réflexion intime, ou bien dans une errance spirituelle. « Tu aimes l'art parce que tu hais la mort et d'ailleurs n'y crois pas, le problème du temps se résolvant en épiphanies dans ta solitude pensive. <sup>41</sup> », dit *Cécile Guilbert*, dans son « Les ruses du professeur Nabokov » (2010).

La mort comme l'art sont considérés, la plupart du temps depuis *Platon*, comme des pistes au travers desquelles se livre l'Absolu. La solidarité entre l'art et la mort se déroule dans un grand nombre de directions ouvrant à la quasi-totalité des œuvres.

La mort est d'abord un objet privilégié de représentation artistique; elle est sans doute le thème qui parcourt avec le plus de constance notre histoire de l'art. L'œuvre d'art apparaît couramment comme le moyen privilégié de conjurer la mort du créateur, de permettre sa survie. L'art participe d'un ensemble de rites ou de cérémonies qui engagent l'attitude d'une société à l'égard des défunts.

Le désir de vie et le désir de mort produisent un combat qui relie autant qu'il sépare, qui réunit dans la séparation même ou qui fait de la séparation la modalité de l'union.

Je parlerai de mon projet personnel « Comédie Quotidienne » qui se basera sur une série de photographies réalisées dans les cimetières. L'objectif est d'exprimer une attitude ironique contre la mort et la fuite du temps. Elle est aussi, cette série de photographie, une contemplation porte sur l'absurdité de la vie humaine.

Mon "Fétiche" le masque s'y intégré, afin de jouer la comédie en voisinant les morts et qui joue également un rôle important dans le sens « Visible et Invisible ». Les tombes seront traitées comme un élément de « Comédie ». Jouer ironiquement un personnage inconnu dans un contexte dramatique (les cimetières), ce geste lui-même est déjà une résistance à l'absurdité de la vie sublunaire.

On a tenté de jouer la comédie, ce qui fera étrangement rire et construira simultanément une atmosphère sacrée, c'est pour ainsi dire l'absurdité. « Plus absurde est la vie, moins supportable est

la mort <sup>42</sup> », écrit Jean Paul Sartre. Cette contradiction est ainsi créée entre les vivants et les morts, un lien évident et visible.



« Comédie » photos numériques , 2013

J'ai donc aussi traité des pierres tombales en tant que sujet, dans cette série de photographie intitulée « Des Anonymes », les noms des morts et leurs yeux ont été enlevés expressément, afin de faire preuve de la disparition des identités et des mémoires dans la vie sociale, tout passe. Les œuvres de *Boltanski* m'ont beaucoup inspiré, sauf que, au lieu d'incarner l'horreur de guerre, je



cherche à trouver un lien entre présent et passé, entre « absence et présence », « Visible et Invisible » . C'est pour ainsi dire je travaille sur la vanité et l'absurdité de la vie, les œuvres littéraires m'ont allumé tout d'abord le feu créateur, « L'étranger » de *Albert Camus* et « Les mains sales » de *Jean Paul Sartre*, qui m'ont réalisé qu'il est bien digne d'aborder la question de la mort et la douleur, dont on a toujours l'horreur.



« Des Anonymes », photos numériques, 20 x 30, 2012

### ***Les morts comme des vivants***

Les figures des corps morts ressemblent majoritairement à des gens endormis dans les peintures et les sculptures occidentales. On imagine qu'un jour nous les reverrons vivants, que la vie recommencera comme si rien ne s'était passé. Les chrétiens ont aspiré à la mort pour rejoindre la vraie vie symbolisée par le Paradis, ce qui est également souvent le cas dans les autres religions et cultures. Nos ancêtres ont tendance de trouver que l'humanité s'était trompée de voie, la vie elle-même est effectivement inauthentique.

La vie ne serait qu'occasion de péché, de corruption, de douleur, de déchéance, de chute, elle est considérée surtout par les bouddhistes comme une illusion fugitive, de laquelle il faudrait notamment se méfier, car la vie est une hallucination qui enivrera les hommes facilement, et

malheureusement peu de gens arriveront à s'y détacher. Les plaisirs et les joies n'y sont que des leurre, au mieux des représentations anticipées mais imparfaites du paradis céleste.

Le corps martyrisé du Christ, des squelettes décharnés rongés par les vers, ont été des appels en faveur d'une autre vie - la mort. La vie terrestre n'a de sens qu'en sa propre corruption, qu'en son essentielle déchéance. La mort collée au vivant comme sa mauvaise conscience est au centre du corps et elle ne se représente qu'à même ce qui vit, elle s'affuble d'allures de vivants pour mieux les entraîner vers elle. Du mythe égyptien au christianisme, la mort est souvent aperçue comme une continuité de la vie, paradis ou enfer, elle nous dirigera vers le chemin de l'infini, mais le bouddhisme contredit l'existence de l'âme, même l'existence elle-même. La vie et la mort sont que des hallucinations composées par des éléments visibles et invisibles, ceux qui sont certainement aussi chimériques. L'enivrement et l'obsession par la vie matérielle est une représentation du manque de sagesse. La figure de Bouddha agonisé dans la sculpture orientale est souvent représentée avec un sourire serein, de plus elle sera considérée comme qu'un cénotaphe. Ce qui est la seule notion absolue, c'est le vide, qui est à la fois contre sa propre existence.

L'iconographie chrétienne traditionnelle représente la naissance et la mort à travers les scènes de nativité et des mises au tombeau, ces images de mises à mort à valeur pédagogique avaient permis au monde chrétien de se représenter ses angoisses collectives et individuelles, ainsi les peurs provoquées par les dangers et les malheurs de la guerre sont conjurées. Les scènes de la mort se sont fondées sur un sentiment d'appartenance au monde des vivants: tous ces enfers, ces paradis, ces purgatoires et ces limbes où les êtres humains aboutissent, déracinés du monde des vivants, donnaient forme à la peur de l'au-delà, la peur de ce qui est ou n'est pas après la vie: alors les artistes sont là pour la calmer <sup>43</sup>. La mort paradoxalement imaginée aux couleurs de la vraie vie:

comment l'imaginer, la penser, la projeter autrement? La peinture comme miroir de la culture, la vie comme miroir de la mort: les thèmes de l'imaginaire occidental s'y résument.

La peinture est définie par *Léonard Da Vinci* comme «une fenêtre ouverte sur la réalité extérieure » et, pour ce faire, il s'était engagé dans la quête de la connaissance du fonctionnement et des mécanismes de la vie, dans la compréhension des enveloppes charnelles par la décomposition des mécanismes du corps. Il s'approcha davantage de la vie que de la mort en montrant les limites dans les cadavres qu'il disséquait en cachette. Les Leçons d'anatomie d'un *Rembrandt* et d'un *Van Dyck* témoignent des savoirs de leur époque sur le corps humain; ils cherchent et nomment les causes, les symptômes de la mort comme signes avant-coureurs de la vie éternelle. La mort est un passage. Au contraire, l'anatomie n'a rarement attiré l'attention des bouddhistes, la notion de "enveloppe charnelle pourrie" a été vaguement utilisée tout au long du fleuve culturel de l'orientalisme. L'indifférence pour le corps physique des bouddhistes a provoqué un style de peinture où la mort a très peu été traitée comme un sujet, mais la renaissance, ou le nirvana. Or le vide s'intègre largement dans l'art pictural de l'orient en tant que symbole de vacuité via laquelle on trouve surtout la puissance de l'expression en laissant paradoxalement l'absence d'image.

Dans ces œuvres antérieures à l'arrivée de la modernité, le corps vivant interprète la mort sans la représenter. Ce sont des savoirs sur la vie qui y sont confrontés, comparés ou tout simplement évoqués. Jamais la mort n'y est prise en charge pour elle-même. C'est qu'elle résiste à tout regard, à toute forme qui l'imiterait, à toute approche qui la désignerait dans ses termes propres.



## Vanité contemporaine

La vanité est souvent associée avec de la putrescibilité, qui est attribuée à l'homme, sur l'état futur des personnes portraiturees au recto. Sous la conscience du temps linéaire, la vision sur la vie et la mort pourrait être mises en relation avec les idées matérialistes épicuriennes. Jusqu'à l'apparition des nouvelles conceptions de la mort à la fin du Moyen Age, le «renvoi» au propre Moi sous-entendait un détachement tendanciel des structures sociales collectives, donc que l'on était contraint de se débarrasser des protections qui entouraient sa propre existence. Dans la vie, il s'agissait de savoir reconnaître les vraies «occasion» .

Dans la peinture de «Vanité» , l'apposition d'une tête de mort chargée d'avertissements, rappelant la caducité de toute chose. Il s'agit d'un motif culturel, introduit officiellement, qui devait devenir effectif à longue échéance, à savoir le motif de la mort qui crée des maux névrotiques, interdisant à jamais toute jouissance non troublée de la vie.



David Bailly , Autoportrait avec symboles de vanité, 1651 Huile sur bois;  
89,5 x 122 cm

L'Autoportrait de *David Bailly* représente le visage de l'artiste adolescent en juxtaposant son autoportrait de la vieillesse future. Le visage de l'adolescence de l'artiste est une citation de lui-même datant d'années passées. Ainsi le tableau suggère, en inversant les états du temps, la fiction (le

passé) et la réalité (le présent), et ce jeune artiste anticipe sur sa vieillesse future. Le présent charnel incarne effectivement un état disparu dans la réalité picturale interne ou premier degré de l'adolescent paraissant «vrai». Ce tableau atteint une nouvelle qualité grâce à ses manipulations du problème basées sur un jeu avec le temps.

*Évelyne Artaud* a manifesté, dans son ouvrage « Vanités Contemporaines », que « L'art étant précisément cet acte qui consiste à rendre présent et visible, ce qui est absent est invisible. <sup>44</sup> ». La peinture est donc elle-même vanité, apologie de l'apparence, trouble du statut du réel et mise en cause de la représentation naturaliste. Sa transformation dans les représentations picturales, depuis les vanités du XVII<sup>e</sup> siècle dont le crâne nous faisait face de ses effrayantes orbites vides, dans lesquelles s'affrontaient mysticisme et matérialisme, est radicale.

Aujourd'hui, ce thème nous permet de comprendre à quel point notre relation à cette image de la vie et de la mort est fortement liée à notre pensée contemporaine : cette pensée n'est plus celle d'un sujet posant devant soi un objet qu'il examine, évalué et à partir duquel il médite sur sa propre existence, mais bien l'expérience même que le sujet fait de sa propre pensée.

Le vieux mythe de *Sisyphé*, une lutte sans cesse recommencée, un effort quotidien et vain pour donner sens à l'absurdité de l'action dont l'efficacité s'efface et se dissout dans l'illusion d'un progrès que marquerait l'avancée du temps qui toujours revient ....une répétition désespérée.

La disparition, l'inexistence, l'absence, la mort, ne serait plus «au bout» de la vie, «à venir», l'annonce d'une chose qui va arriver et pour laquelle nous serions en "attente", un passage obligé, un futur effrayant mais ouvrant vers au-delà, un état de l'être de toute éternité, à laquelle la méditation et la sagesse conduiraient nécessairement.

Le nœud de la terreur est là dans la fascination qu'exerce en nous cette part d'ombre de nous-même, qui non seulement ne nous est pas étrangère mais travaille l'intelligibilité même de notre perception de nous-même ainsi que le sens à donner à notre vie.

Est-ce que penser la mort aujourd'hui est l'équivalent de penser le néant ? Ou au contraire n'est-ce pas penser cet écart vital que le mouvement de la penser creuse en cet acte ? Et ce déroulement de la pensée n'est-ce pas en effet, le mouvement constitutif et constant de l'expérience d'une vertigineuse de nouvelle liberté ? Celle de l'incroyable pouvoir que s'est donnée l'homme d'aujourd'hui pour détruire toute vie, celle de la terreur de cette puissance même, celle de l'ouverture d'une responsabilité totale de l'humanité face à elle-même.

Ces questions nous renvoient aux questions de la disparition et l'apparition que les masques manifestent les plus dans l'art. « C'est en masquant nos visages qu'on nous a vus et que nous sommes devenus visibles. <sup>45</sup> », se masquer pour apparaître, disparaître pour devenir visible, voici la marque forte, efficace et présente d'une résistance politique qui se met à l'œuvre comme une ouverture nécessaire à la parole, au signifiant, au symbolique, par l'affirmation d'une existence pour ceux « qui n'ont pas de visages » dans le signe même de cette absence.

L'usage de masque est assez présent dans ma série de photographie « Cénotaphe », en touchant ce vide du masque lui-même, la projection d'une photo de mon enfance, ainsi que la déformation de l'image évoquent une nostalgie, et cette mémoire du jadis a devenu même effrayante lorsqu'on la contemple. Cette précarité de mémoire nous pose la question sur l'éternité. J'essaie de trouver un lien être mon propre ego avec le Temps, la Vanité est pour ainsi dire une épreuve de mon existence. « Cénotaphe » est une série de photographies qui consiste à prouver ce lien entre l'existence

physique et le passé, à l'égard du souvenir. Cette éphémère et cette insaisissabilité de l'instant nous oblige de repenser notre rapport avec ce monde instable.



«Cénotaphe» photos numériques , 2013

*Henri Cueco* a révélé, pendant l'entretien avec *Evelyne Artaud* (mai 1999), que le thème des Vanités est la mise en image de cette fragilité, de la futilité, du néant, et sans doute de la mort <sup>46</sup>. Il est la réponse sous forme de question à une éternelle inquiétude. Il est un retour en arrière, au temps des formulations initiales où s'affrontaient matérialisme et mysticisme. La vanité est une sorte de tautologie pour la peinture qui se pose par elle-même comme vanité ; elle serait la question de la question à la peinture et à toute image aujourd'hui mise en cause par son évolution virtuelle.

La différence entre cette vanité contemporaine portée au superlatif et la vanité classique réside bien dans l'accumulation excessive d'objet lesquels, dès lors, échappent à la disposition en miroir des vanités historiques et font se perdre le regard du spectateur. Et si ce dernier reste fasciné devant le miroir que lui tend une vanité classique composée d'objets soigneusement choisis et disposés dans un apparent désordre significatif , il ne peut qu'errer devant l'étalage de ces mêmes objets répétés à profusion et qui perdent , de ce fait , leur force d'interpellation .

Aussi bien l'intention n'est-elle pas la même pour la vanité historique et la vanité contemporaine ; et celle-ci, en multipliant des emblèmes — les crânes, les montres, les bougies—, donne à cet excès un aspect esthétique proche de la caricature et un aspect moral proche de la dérision. Dans la photographie montrée par *Koen Theys*, les escargots vivants qui circulent librement dans l'inextricable amoncellement d'objets, et dont les cornes, selon lui, feraient penser aux microtendus des journalistes, accentuent le caractère ironique de l'installation et confirment la distance conceptuelle que l'artiste maintient avec son propos.



Koen Theys « The Vanitas Record » Vidéo installation , 2005

Une disposition nouvelle des emblèmes classiques de la vanité en fait donc varier la signification qui se rapproche , elle aussi, avec l'installation de *Koen Theys* , de l'expérience vécu du visiteur , celle que traduit un sentiment de débordement encore accentué par une mobilité obligée du regard . L'artiste commente par ailleurs le motif de la vanité en accordant toute son importance à la manière dont l'image est présentée, manière qui, à elle seule, produirait la signification elle-même. Aussi toute chose pourrait-elle constituer une vanité. Dit-il, et particulièrement les choses exhibées dans les médias et vite oubliées.

Ces exemples d'accumulation d'objets, que ceux-ci soient empruntés au genre classique des vanités ou à la banalité des objets quotidiens, diffèrent les uns les autres selon, entre autres critères, le rôle accordé au cadre de la représentation, autrement dit selon la découpe qu'opère le regard dans la réalité. L'étalage des emblèmes traditionnels dans la vanité de *Koen Theys* laisse le regard parcourir un espace à priori symbolique et comme illimité, les objets abandonnés.

Le mot ne dit pas la chose. Le trompe-l'œil ne rend pas compte de l'expérience du vivant. La vanité ici est celle de croire à l'éternité des choses du monde. Il ne s'agit pas d'une simple interrogation sur des objets concrets ; ici, même la mort — forte figure symbolique du temps — est soumise dans son apparence à la destruction.

Le thème des vanités s'étend, bien entendu, au-delà des figures symboliques habituelles. Le pain, les pommes de terre, les objets quotidiens, les bouts de ficelle, etc., appartiennent doublement au thème des vanités. La banalité du sujet et de l'image appartiennent aussi à la vanité. D'abord par leur futilité, et par le traitement qui propose en même temps que des affirmations : lignes, traits, couleurs, des plages blanches, des inachèvements anticipant leur destruction.

La vanité est profondément matérialiste par son rapport à la durée, à la transformation, même si cette célébration de l'incroyance est douloureuse à vivre. Et c'est pourquoi la banalité des vanités est proche du tragique ; il n'y a qu'un seul dénouement au problème qu'elle pose....

«J'avais souhaité en effet ,» dit *Henri Cueco* , «me confronter avec un objet de forme simple et tenter de voir comment j'allais me sortir du malaise et de l'exaltation - teintée de mélancolie - qui surgit de tout rapport au concret , à l'objet réel auquel on se confronte .

Je consacre du temps à la compagnie de la mort et je ne suis pas étonné que cela survienne dans mon travail. Suite à l'usage de crâne, il dit « Le crâne ne représenté pas la mort, il la symbolise. <sup>47</sup> ».

### ***La Vanité, le Temps et la Mort***

Ce n'est non seulement une manipulation sinistre à des fins d'édification. La société néerlandaise, calviniste répudiait toutes les formes de l'art religieux par sa laïcisation de la peinture, cela résultait la promotion du paysage et justement de la nature morte.

Le crâne lui-même semble parfois se souvenir que les mosaïques antiques en tiraient parti, mais plutôt pour aviver le « Carpe Diem » des jouisseurs.

Le charme pictural, grave et soutenu, n'est pas contraire à la morosité du thème ; il lui prête une délectation mélancolique. On pense à Hamlet au cimetière. On entasse les merveilles auxquelles il faudra un jour renoncer. Selon *Freud*, les éléments symboliques sont pratiquement toujours ambivalents.

Plus la pénitence est belle, plus son renoncement et son ascèse doivent nous toucher. Plus la nature morte est somptueuse, avec ses coupes dorées, ses fruits épanouis, la découpe parfaite du violon dont l'âme semble vibrer encore, et plus le crâne qui couronne la scène - ou le fil insistant des analogies : fumée, reflet, chutes d'objet - doivent induire la sensation poignante d'une caducité, d'une mortalité et inciter l'âme au renoncement.

La vie est un songe, le monde un panorama d'apparences trompeuses, la peinture en fait la démonstration par son existence même, par sa capacité de produire des fictions.

À l'origine, le terme de vanité est utilisé dans la « Bible », dans *l'Ecclésiaste 1, 2* : « vanitas vanitatum et omnia vanitas » qui signifie littéralement « vanité des vanités et tout est vanité ». Vanité, emprunté au latin *vanitas*, -atis signifie alors « état de vide, de non réalité ; vaine apparence, mensonge ; tromperie, fraude; frivolité, légèreté; vanité, jactance ».

C'est ainsi que la vanité est devenu terme désignant, dans le domaine pictural, une catégorie de nature morte symbolique qui vise à suggérer la frivolité des plaisirs de l'homme, la joie et la volupté, et à leur rappeler leur finitude.

A cet égard, on peut rappeler que la peinture de vanité est également associée à la tendance générale du « *memento mori* » : rappelle-toi que tu vas mourir. D'abord associé, pendant l'antiquité, à une jouissance de la vie, avec le christianisme, le « *Memento mori* » se charge d'une symbolique plus pascalienne : il acquiert un but moralisateur.

Pour conclure ce préambule, on peut dire que la peinture de vanité est une **allégorie** qui propose une méditation sur l'inutilité des plaisirs du monde face à la mort qui guette. Les objets représentés sont tous symboliques de la fragilité et de la brièveté de la vie, du temps qui passe et de la mort.

Néanmoins, le sujet de la Vanité n'est ni la mort, ni la vie mais la transition entre l'une et l'autre qui, elle, s'inscrit dans le *Temps*. Le temps linéaire et chrétien nous rappelle que le temps est-t-il irréversible, c'est justement ce fait crée une limite du temps de la vie, ainsi qu'une angoisse de perte. Cependant, comme le temps qui passe n'est pas visible dans la peinture, la représentation plastique de la vie fugitive n'est pas possible que dans la forme symbolique à travers les divers objets qui sont capables de capter le temps pour l'emprisonner via une forme picturale.



La Vanité est donc avant tout une manière d'appréhender le temps et l'existence. "Exister" au sens large, ce n'est pas être en vie, mais *être* en général. De ce fait, exister prend un sens particulier pour l'homme parce qu'il existe en ayant conscience du caractère irréversible du temps. Il faut comprendre que chaque moment qui passe est un pas qui rapproche la mort.

La vanité met en balance le caractère transitoire de la vie et des œuvres humaines par le biais de significations symboliques et philosophiques. Une vanité est une catégorie particulière de nature morte (un sous - genre) dont la composition allégorique suggère que l'existence terrestre est vide, la vie humaine précaire et sans valeur.

Ainsi tous les objets qui composent le tableau de vanités ne sont que des symboles qui montrent l'existence vaine de l'être humain. La compréhension du tableau nécessite une lecture minutieuse de chaque symbole.

Si le crâne reste un symbole connotatif évident de la Vanité dans l'art contemporain, l'effet de vieillissement vient très souvent s'y substituer, offrant aux yeux du spectateur un processus en acte.

Les Vanités contemporaines continuent à mettre en scène sous diverses formes de présentations les grands thèmes du temps et de la mort accompagnés de leurs corollaires——l'éphémère et la fragilité des choses du monde —— n'empêche pas l'intention dont elles procèdent de différer considérablement de celle des Vanités classiques par le contexte actuel qui les caractérise.

La Vanité se rapproche d'une figure de dérision qui conjugue ensemble l'ironie et la dénonciation d'une emprise collective que les victimes contribuent souvent elles-mêmes à conforter. La société de consommation et ses avatars restent bien évidemment le principal exemple de sujet incriminé qui confronte l'homme à ses leurres ; et la Vanité peut alors jouer de l'ambiguïté de son sens selon

qu'elle désigne tout à la fois la nature illimitée d'un pouvoir et l'inanité des choses sur lesquelles il s'applique au sein d'une société donnée .

La nécessité de la mort à la possibilité de la vie nous rappelle que l'art en soi est vanité et restera vanité dans la mesure où sa nature même le porte à l'artifice.

« Et pour cause, écrit le philosophe *Walter Benjamin*, la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, et l'un des motifs les plus forts de l'allégorie. <sup>48</sup> ».



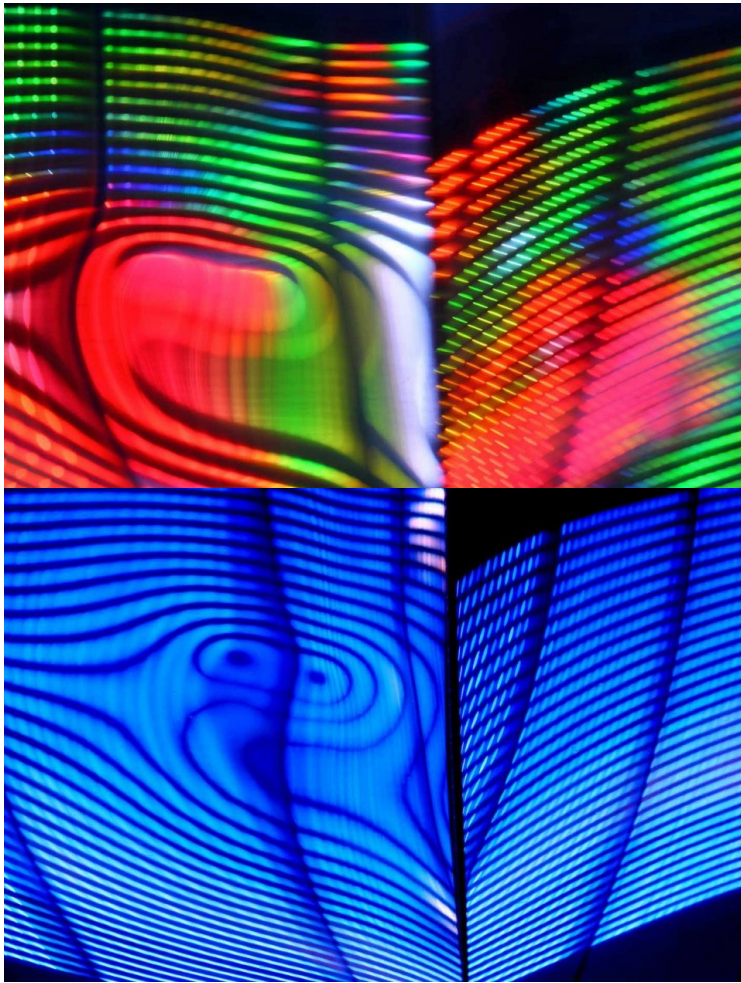
Claude Closky «World New» 2002

L'installation vidéo de *Claude Closky* proposant un défilement dans lequel les désirs et leurs satisfactions coïncident au travers de biens de consommation. Autrement dit, une nature morte illimitée, une simulation de l'existence comme un jeu de questions - réponses gagnante à tous les coups, dans les traductions des Vanités. Comme je traduais moi-même, dans ma vidéo que j'ai exposé dans une exposition collective titré « Contemplation et Simulation », cette interrogation sur notre regard à l'égard de l'instantanéité et l'expérience du temps.

Le paradoxe de la fixité qui rend compte de la fuite inéluctable du temps, et de la mort : la tentative pour résoudre ce paradoxe dans les vanités contemporaines devrait naturellement compter avec la diversité des modes d'expression envisagés ; cependant, le déplacement de registre qui attribue à l'objet contemporain une signification quasi littérale plutôt que symbolique.

Dans un propos performatif, le reflet du miroir témoigne non pas d'un résultat définitif, mais d'un jeu continu de visages qui s'échangent selon des images idéales qui demandent d'incessantes rectifications. Le reflet offre la forme parfaite de la sphère dans laquelle se reflète le contour des choses dans un effet de déformation continue et indique encore l'illusion d'un monde clos que viendrait naïvement occuper l'homme en son centre.

Comme ce qu'avait fait *Denis Roche*, j'avais travaillé et retravaillé sur le thème de Reflet, dans mes séries de photographie, et il n'est plus pour moi, une continuité du monde réel, mais il prendrait un autre sens qui nous dirigera vers l'intimité, alors lorsque le reflet combine l'objet et le corps, cela jalonnera une expérience simultanément réelle et virtuelle de la vie elle-même. Le reflet est conçu pour moi, un instant capturé qui n'est surtout pas une représentation fragmentaire du monde, mais plus profondément, il dessine son esprit. Aucun reflet décrit fidèlement le monde, ou bien une partie du monde réel, il détruit, il déforme, la plupart du temps, l'apparence des figures. C'est là-où s'inscrit l'essence de la photographie, on saisit un instant déformé qui n'est d'ailleurs plus figuratif



«Requiem» photos numériques , 2012

comme d'habitude, le temps s'écoule dans l'esprit via une photo de reflet.

La photographie de *Roman Opalka* nous montre ici une fuite du temps, évidente et paradoxalement très peu perceptible. Selon lui, pour appréhender le temps, il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un étant où il manque quelque chose. L'être est défini par la mort qui lui manque.

«Je voulais manifester le temps , son

changement dans la durée, celui que montre la nature; mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa propre existence: le temps irréversible . La lecture de ce temps peut nous conduire sur la voie erronée du temps réversible, qui n'est pas le temps et qui ne m'intéresse pas : il s'efface de lui-même par la répétition qui le définit (calendriers et horloges ne sont que des instruments de mesure du temps, qui annulent le passé sans laisser la trace de leur durée). Il y a deux "ici et maintenant" : l'un appartient à la chose, à l'objet, l'autre à la conscience du temps, au sujet. La conscience du temps du sujet est espace et expérience du corps dans son unité, celle de la totalité multidirectionnelle du changement d'une présence dans ses relations au passé et au devenir, changement se créant dans une apparente répétition et donnant la spécificité du temps irréversible.»

«Mon concept est simple et complexe comme la vie, il évolue d'une naissance vers une mort. ....

Dans mon *eurêka*, la mort est l'outil du concept, la définition objective du fini. Ma mort est la preuve logique et émotionnelle de l'achèvement de l'œuvre. Mon dernier *Détail*, c'est ma mort qui le définit, qui le définit, qui le termine, qui le détermine. C'est en ce sens que j'ai une preuve logique, morale d'une œuvre définie par le non-fini. L'œuvre est achevée par le il n'y a plus, il y a l'œuvre achevée. Dans l'*eurêka*, la mort est invention. <sup>49</sup> » révèle - l'artiste.



Opalka « de 1 à l'infini » photographies 31x24 cm chacune , 1965

Les vanités contemporaines, proches des vanités classiques dans leur intérêt évident pour les thèmes sans cesse récurrents du Temps et de la Mort, en diffèrent plus ou moins expressément, toutefois, par la variété des traitements et des matériaux qu'elles utilisent et par la liberté d'interprétation qu'elles laissent au spectateur selon le degré d'implication auquel il veut bien concéder. Dans leur hétérogénéité qui les distingue des vanités du XVII<sup>e</sup> siècle, elles ont donc abandonné les conventions hautement symboliques d'un genre pour adopter le parti pris d'une mise en acte du processus de corruption qui spécifie l'humain. L'éventail est ainsi fort large qui va de la répétition



de la vanité classique sous une forme laïcisée à la conception de l'installation inédite qui, le plus souvent, emprunté à la vanité classique l'un de ses emblèmes dorénavant métonymique.



«Artifice Morte» photos argentiques , 2013

La nature morte évoque bien la figure du temps à travers la mise au rebut qu'ils subissent ; et leur commun abandon qui les réunit sous un même dénominateur déplace la question de la signification des objets sur celle de l'artifice de leur structure et de leur disposition, et par là même, sur l'incitation du regardeur à y découvrir un ordre. Peut – elle l'artifice, nous rappeler également une précarité et la mort ? Je m'interroge également à travers ma série de photographie intitulée « Artifice Morte ».

Fabriquer un objet de vanité sans référence conventionnelle préalable, détacher une pièce d'une architecture impossible à reconstituer, de même qu'isoler un emblème de l'allégorie dont il faisait partie, ressortit à la dynamique paradoxale de la vanité contemporaine qui oblige le spectateur à décider de la survie ou de la disparition de l'objet selon qu'il accepte ou refuse le jeu que lui propose

l'artiste. Il s'agit donc d'une mise en situation réelle que provoque l'artiste pour un spectateur le plus souvent non préparé à forcer malgré lui le destin de la vanité. Non plus capté par l'image en miroir que lui renvoyait la vanité du XVII<sup>e</sup> siècle dans une statique immobile, le spectateur participé de la vanité contemporaine en lui attribuant diverses significations dont le caractère indécidable rejoint la précarité du projet lui-même.

Les objets de vanité perdent leur valeur et jusqu'à leur signification comme les vestiges d'une scène disparue qui pourraient s'insérer de nouveau dans n'importe quel contexte. « Dans le champ de l'intuition allégorique, écrit Walter Benjamin, l'image est fragment, ruine. Dès qu'elle est touchée par la lumière de la science théorique, sa beauté symbolique se volatilise. Le faux-semblant de la totalité se dissipe. Car l'eidos (le simulacre) s'éteint, la parabole dépérit, le cosmos qui y est contenu se dessèche. <sup>50</sup> ». Si la représentation allégorique, pour Benjamin, rassemble ponctuellement des objets symboles au service d'une intention spirituelle, elle se trouve bientôt visitée par le savoir qui la justifie et la menace tous ensemble, celui qui dénonce l'impossible correspondance du nom et de la chose qui, une fois exprimé, pétrifie tout ce qu'il approche, jusqu'à la fonction de l'allégorie elle-même.

La vanité contemporaine, quand elle ne repose pas comme son aînée du XVII<sup>e</sup> siècle sur un rapport symbolique aux objets qui distinguait radicalement la représentation de la signification, attend du spectateur la reconnaissance de son motif à travers l'expérience même qu'elle lui fait vivre.

## **Conclusion**



Le mot “ Vanité” peut s’expliquer comme une perception sur la vie qui est limitée par le temps. L’irréversibilité du temps stimule une angoisse qui a été symboliquement représentée dans les peintures de 《 Vanité》 classiques, les crânes, les bougies, les sabliers, les objets luxueux ,etc., signifient la fuite du temps et que la mort frappe la porte . Dans le contexte d’arts contemporains, qui est largement influencé par le développement de la science physique et de la philosophie, le changement de la conscience du temps et le rapport entre l’homme et l’image changeront également notre vision sur la Vanité.

Grâce à l’essor de technologie et de la science, nous sommes soudainement capables de constater l’univers le plus distant et le plus primaire en manière qu’on n’avait jamais pu faire auparavant. La relativité générale énoncée par *Albert Einstein* en 1915 a signé la fin du temps absolu et constant avec les notions d’espace- temps souple tissé par la lumière. La gravitation déforme le temps, de telle sorte que l’écoulement d'une seconde ici peut ne pas signifier la même chose que l’écoulement d'une seconde ailleurs. Il n'est plus possible de considérer que le monde évolue second après seconde en étant régi par un unique paramètre temporel. Il devient alors impossible de dire qu'un événement s'est produit avant ou après un autre.

Le développement des connaissances sur le cosmos a trouvé une place pour Dieu. Selon la relativité générale d' Einstein, le temps devrait avoir un début où l’on ne sera pas capable de connaître le cosmos avec la raison, mais contrairement le Dieu aura la possibilité de s’y intégrer et l’hypothèse du 《Trou de ver》 nous permettra théoriquement, de voyager dans le temps. La réversibilité de la flèche temporelle, est beaucoup traitée comme sujet dans les œuvres des artistes contemporains, comme par exemple au centre du film 《Anna Sanders》 de *Philippe Parreno*.

*Merleau-Ponty* parlait de notre expérience subjective du temps, le temps pourrait n'exister qu'en éclatant le monde en sous-systèmes et en regardant ce qui les relie. L'art a moins à voir désormais avec la poésie qu'avec la physique.

Quant à la perception et la durée du temps, souvent le mot "présent" peut évoquer chez certains des notions qui lui sont totalement opposées, si l'on considère la représentation physique du présent, notamment lorsqu'on évoque les «infinis déploiement de l'instant présent» . D'ailleurs la théorie de la relativité d'*Albert Einstein* a complètement détruit notre conscience traditionnelle sur le temps et l'espace, le Temps a devenu une notion relative et soupçnable, le « Présent » et le « Passé », ainsi que toutes les notions du temps ne sont plus absolues. C'est pour ainsi dire le terme «Présent» devient plus psychologique que physique.

La philosophie moderne a défini le temps comme une forme de notre propre intuition, c'est à dire le temps demeure une expérience individuelle, propre à chacun, avec une multitude de rapports possibles. Le temps physique est mesurable, et il ne peut pas y avoir de temps psychologique sans langage, c'est-à-dire quelqu'un qui parle à la première personne en tant que Je. En se constituant en tant que Je, chacun élabore le présent et, élaborant le présent, constitue un passé et un futur. Ce sont là les trois composantes du temps : le passé, le présent le futur. Le temps ne peut être pensé et silhouetté sans les notions de présent, de passé et de futur, il est incontournable de discuter la question du temps avec ces 3 paramètres, au niveau de physique ou mental. D'après *Einstein* et *Bergson*, soi-disant un temps des philosophes n'existe pas ; il y a simplement un temps psychologique différent du temps des physiciens qui fonctionne. Le temps " psychologique " serait une sorte de temps secondaire évoluant en marge du temps physique. Le temps physique ne ressemble nullement à ce que nous disons d'ordinaire du temps. La psychologie du temps n'est pas identique au temps psychologique. L'existence d'une psychologie du temps ne suffit pas à prouver

celle d'un temps psychologique : il est possible en effet que le temps psychologique que nous nommons ne soit que la représentation de notre rapport au temps physique, rapport qui serait, lui, gorgé de facteurs psychologiques. *Maurice Merleau-Ponty* a analysé le temps subjectif et la perception de la durée liée à l'intuition, et de planter le cadre philosophique dans lequel le critique continue d'évoluer pour aborder l'œuvre d'art. Notre conscience modifie la perception, il épaissit l'instant présent, émousse sa brillance, l'agrandit en durée. Le présent laisse toujours une trace dans la conscience, et qu'il y annonce à la fois son prolongement : une sorte d'alliance continuée du passé immédiat et du futur imminent s'établit au sein du présent perçu. D'autre part, la mathématisation du temps semble dépersonnaliser le présent en lui éliminant toute spécificité par rapport aux autres instants : par définition, tout instant du temps est, a été ou sera présent. Ainsi, notre conscience du présent unifie-t-elle – ou rassemble-t-elle – des instants successifs qui ne coexistent pas dans le temps physique. Car pour la physique, deux instants qui se succèdent n'existent pas ensemble.

Le temps, comme il nous surgit, est donc défini par ces trois déterminations, le présent, temps premier, par rapport auquel se définissent comme le passé et l'avenir. Contrairement, ces 3 déterminations perdront leurs propres sens si nous tentons de figurer le monde sans être conscient que nous sommes au présent.

Dans l'idéologie traditionnelle chinoise, la perception du temps était complètement empirique. Le temps était avant tout un rythme de la nature, ainsi que le représentant de sa volonté. La transmission du bouddhisme nous a apporté la notion de "Samsara", ce qui veut dire la transmigration, un courant des renaissances successives, là où il n'y aura ni commencement ni fin. C'est un processus éternel. La théorie du bouddhisme coïncide parfois la science physique d'aujourd'hui. Basé sur la théorie de *Newton*, le système de *Einstein* prouve que les choses sont complètement différentes que nous ne croyions auparavant : l'espace et le temps se réunissent ensemble, de plus ils ne sont pas plats comme on ne trouvait, ils sont courbés. Le critère est la

vitesse de lumière, les dimensions des choses vont disparaître en se mouvant avec la vitesse de lumière. Le temps et l'espace absolus n'existent peut être donc plus, mais qu'une hallucination. Le bouddha nous a dit également que nous vivons dans un monde qui est aussi virtuel comme un rêve, ce qui se ressemble à "le reflet de la lune dans l'eau" et "la fleur dans un miroir". Nos yeux nous ont trompés avec une fantasmagorie, le monde matérialiste n'est qu'une illusion.

Selon les bouddhistes, tout est un résultat de "Karma". On peut facilement trouver une équivalence de ce terme dans la culture occidentale — la relation causale, mais plus précisément, selon les bouddhistes, le monde vu par n'importe quel être est une illusion, tous les comportements et idées sont que des résultats mentaux, par conséquent cette "relation causale" est fondamentalement une fausse impression. Tandis que chacun fait seulement une partie de cette circulation de l'effet du "Karma", la mort n'est donc pas le terminus du trajet de la vie, mais une escale. La vie actuelle est une conséquence du "Karma" de la vie antérieure, et le "Karma" que l'on fait au cours de la vie actuelle décidera également ce que l'on deviendra à la vie postérieure.

Le terme "Zen" vient du Sanscrit "Dhyana", cela signifie "Méditation silencieuse", il est lui-même anti-langagier, c'est à dire qu'il ne se transmet pas verbalement ou linguistiquement, on tombera dans le piège de la langue si on n'arrive pas à s'échapper de la notion. La seule manière de pratiquer le "Zen", est de se concentrer sur le moment vécu, soi-disant le présent, sans avoir aucunes consciences et connaissances.

D'après le Bouddha, le cosmos est comme un coquillage vide, c'est une image virtuelle créée par notre mentalité. *Kant* avait proposé une impossibilité d'appréhender l'essence du monde, d'ailleurs chez les bouddhistes l'essence du monde n'est pas autant inaccessible, mais la difficulté de l'aboutissement de cette sagesse nous attachera sur « La roue gigantesque du "Samsara" (Circulation du Karma) », selon *FENG Youla*, qui est difficile à s'y échapper. La seule issue de ce chaos est "Bodhi", c'est à dire le réveil, et ce détachement s'appelle donc "Nirvana" en

Sanscrit — un état sans aucuns convoitises et attachements. La nature de l'existence est le "Vide", le détachement défini par le Bouddhisme se base sur une expérience mentale d'une idiocinèse, qui nous permettra d'arriver à l'autre rive en un instant, cet instant inconscient est donc l'infini. Comme ce que le maître chinois *DAO Sheng* a proposé, de vivre au présent et inconsciemment.

En tant que l'essence de ce monde, le "Vide" défini par le Bouddhisme est différent avec "rien" ou "néant", il est surtout pas tout simplement à l'opposé de l' "Être", le *Bouddha* met l'accent sur l'ejusdem de l' "Être" et le "Non-Être", tout comme dit ce proverbe connu : 《 La forme , c'est le vide, le vide, c'est la forme . ( 空即是色, 色即是空) 》. Le Zen invite à la méditation, à vider l'esprit de ce qui le remplit habituellement : espace, temps, affirmation, négation, bien et mal, pour arriver à l'illumination.

Le regard Zen ne s'attend pas à voir quoi que ce soit et par conséquent, affrontant le vide des sensations extérieures ou comprenant leur vacuité, il consiste à l'introspection au sein du néant. Tandis que le néant n'est pas seulement un effet de l'espace, mais aussi une qualité du temps.

De l'autre côté, à propos de "Ying" et "Yang" du Taoïsme, ils sont souvent aperçus comme les deux pouvoirs alternativement agissants dans le cosmos, dont le "Ying" est destructif et le "Yang" est positif. Cela coïncide la théorie de l' "Entropie" de science physique d'aujourd'hui. Le Bouddhisme propose d'aboutir à l'état de détachement en éliminant la conscience et la connaissance, il renie donc l'existence ; le Taoïsme cherche d'ailleurs une harmonie entre le "Ying" et le "Yang" en avouant le monde matériel afin d'avoir une vie éternelle pour aller finalement au bonheur final. Ils avouent tous la règle de circulation générale ("Samsara" en Sanscrit), mais le "Samsara" est une illusion à laquelle on doit se détacher pour les bouddhistes, alors que pour les taoïstes elle est totalement réelle et on obtiendra l'infini par l'accepter.

La notion vanité qui influence vivement la conception du temps oriental, s'inscrit donc beaucoup plus souvent dans le bouddhisme que dans le taoïsme. L'expérience primordiale du Bouddha est justement une perception de la vanité totale de l'ensemble du monde comme de l'homme

individuel : tout est vanité ; et, à la suite de son illumination il découvre que cette vanité peut devenir le principe universel de sa doctrine.

Quand le temps s'impose dans la question de l'image et du mouvement, cela nous permet de finalement savoir : Notre réflexion sur l'image est effectivement au cœur d'une réflexion du temps .D'ailleurs lorsqu'il arrive au mouvement, sur lequel nous porterons d'abord notre réflexion, on peut dire qu'il est effectivement un révélateur du temps.

Nombre d'artistes cherchent à simuler, dans leurs œuvres d'art, que le temps de l'œuvre s'étend dans le monde vécu. Les spectateurs auront ainsi une fausse impression de se situer dans le réel. Les vidéastes supposent que le ralentissement peut renforcer l'expérience du temps réel, un ralentissement nous permet d'apprécier, de réfléchir simultanément en voyant et en entendant une chose, cela sera plus facile à se concentrer au présent où l'on vit, notre vision est élargie au fur et à mesure de l'accroissement de notre pensée. Une contemplation peut être considéré comme une manière de penser au présent, l'idée de ma vidéo « Contemplation » est justement de donner une occasion aux spectateurs pour contempler, ainsi que de les laisser s'abandonner dans leurs propres contemplation intime. On contemple, c'est se ralentir, et cesser de s'efforcer, de vouloir, de désirer, de poursuivre, de se propulser dans le temps. Or c'est bien l'errance dans le temps qui stimule la souffrance de la vie humaine.

Quand il arrive à la photographie, la relation entre le récit et le temps et celle entre récit et vie réelle sont 2 questions que l'on discute souvent. La photographie est un art dommage, elle appartient toujours au passé. On emprunte l'apparence du monde réel, la réalité des photos n'est pas celle du monde dans lequel on vit.

J'ai donc analysé, dans mon texte, le catalogue de *Denis Roche* intitulé « Les preuves du temps » , il y a, parmi cette collection, un lien serré entre le temps et la prise de vue. Il existe un temps unique

de la prise de vue, dont la répétition libre, accumulée, nous permet d'établir un rapport, une sorte de conversation originale avec la question existentielle et dévorante du temps, et la mort. L'Écrivain-photographe a créé une liaison inlassable entre ses photos et les motivations qui l'intéressent le plus : **le temps et la mort.**

À propos du sujet de la mort, selon *Michel De M'Uzan*, l'activité de représentation, ou plus précisément, la mise en scène, la dramatisation, est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains, qui vont du rêve et du fantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles. On ne peut rien faire de vrai sans se sentir coupable, l'écartèlement si fréquent chez les artistes entre la loi du Surmoi et l'exigence de vérité esthétique sans quoi l'œuvre n'est qu'une fade production du conformisme. Comme on le sait bien, très souvent dans l'histoire, la lutte de l'artiste pour son œuvre ne fut rien de moins qu'une lutte pour la vie et la mort.

La mort comme l'art sont considérés, la plupart du temps depuis *Platon*, comme des pistes au travers desquelles se livre l'Absolu. La solidarité entre l'art et la mort se déroule dans un grand nombre de directions ouvrant à la quasi-totalité des œuvres. Les figures des corps morts ressemblent majoritairement à des gens endormis dans les peintures et les sculptures occidentales. Les chrétiens ont aspiré à la mort pour rejoindre la vraie vie symbolisée par le Paradis, ce qui est également souvent le cas dans les autres religions et cultures. Nos ancêtres ont tendance de trouver que l'humanité s'était trompée de voie, la vie elle-même est effectivement inauthentique. Du mythe égyptien au christianisme, la mort est souvent aperçue comme une continuité de la vie, paradis ou enfer, elle nous dirigera vers le chemin de l'infini, mais le bouddhisme contredit l'existence de l'âme, même l'existence elle-même. La vie et la mort sont que des hallucinations composées par des éléments visibles et invisibles, ceux qui sont certainement aussi chimériques. L'enivrement et l'obsession par la vie matérielle est une représentation du manque de sagesse. La figure de Bouddha agonisé dans la sculpture orientale est souvent représentée avec un sourire serein, de plus elle sera

considérée comme qu'un cénotaphe. Ce qui est la seule notion absolue, c'est le vide, qui est à la fois contre sa propre existence.

La vanité est souvent associée avec de la putrescibilité, qui est attribuée à l'homme, sur l'état futur des personnes portraiturees au recto. Sous la conscience du temps linéaire, la vision sur la vie et la mort pourrait être mises en relation avec les idées matérialistes épicuriennes. *Évelyne Artaud* a manifesté, dans son ouvrage « Vanités Contemporaines », que « L'art étant précisément cet acte qui consiste à rendre présent et visible, ce qui est absent est invisible. ». Aujourd'hui, ce thème nous permet de comprendre à quel point notre relation à cette image de la vie et de la mort est fortement liée à notre pensée contemporaine : cette pensée n'est plus celle d'un sujet posant devant soi un objet qu'il examine, évalué et à partir duquel il médite sur sa propre existence, mais bien l'expérience même que le sujet fait de sa propre pensée. *Henri Cueco* a révélé, pendant l'entretien avec *Evelyne Artaud* (mai 1999), que le thème des Vanités est la mise en image de cette fragilité, de la futilité, du néant, et sans doute de la mort. Il est la réponse sous forme de question à une éternelle inquiétude. Il est un retour en arrière, au temps des formulations initiales où s'affrontaient matérialisme et mysticisme.

La différence entre cette vanité contemporaine portée au superlatif et la vanité classique réside bien dans l'accumulation excessive d'objets lesquels, dès lors, échappent à la disposition en miroir des vanités historiques et font se perdre le regard du spectateur. Aussi bien l'intention n'est-elle pas la même pour la vanité historique et la vanité contemporaine ; et celle-ci, en multipliant des emblèmes — les crânes, les montres, les bougies —, donne à cet excès un aspect esthétique proche de la caricature et un aspect moral proche de la dérision. Le mot ne dit pas la chose. Le trompe-l'œil ne rend pas compte de l'expérience du vivant. La vanité ici est celle de croire à l'éternité des choses du monde. Il ne s'agit pas d'une simple interrogation sur des objets concrets ; ici, même la mort — forte figure symbolique du temps — est soumise dans son apparence à la destruction. La vanité est



profondément matérialiste par son rapport à la durée, à la transformation, même si cette célébration de l'incroyance est douloureuse à vivre.

La Vanité est avant tout une manière d'appréhender le temps et l'existence. Le sujet de la Vanité n'est ni la mort, ni la vie mais la transition entre l'une et l'autre qui, elle, s'inscrit dans le *Temps*. Le temps linéaire et chrétien nous rappelle que le temps est-t-il irréversible, c'est justement ce fait crée une limite du temps de la vie, ainsi qu'une angoisse de perte. La nécessité de la mort à la possibilité de la vie nous rappelle que l'art en soi est vanité et restera vanité dans la mesure où sa nature même le porte à l'artifice. La paradoxe de la fixité qui rend compte de la fuite inéluctable du temps, et de la mort : la tentative pour résoudre ce paradoxe dans les vanités contemporaines devrait naturellement compter avec la diversité des modes d'expression envisagés ; cependant, le déplacement de registre qui attribue à l'objet contemporain une signification quasi littérale plutôt que symbolique. Selon *Roman Opalka*, pour appréhender le temps, il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un étant où il manque quelque chose. L'être est défini par la mort qui lui manque. Les vanités contemporaines, proches des vanités classiques dans leur intérêt évident pour les thèmes sans cesse récurrents du Temps et de la Mort, en diffèrent plus ou moins expressément, toutefois, par la variété des traitements et des matériaux qu'elles utilisent et par la liberté d'interprétation qu'elles laissent au spectateur selon le degré d'implication auquel il veut bien concéder.

La vanité contemporaine, quand elle ne repose pas comme son aînée du XVII<sup>e</sup> siècle sur un rapport symbolique aux objets qui distinguait radicalement la représentation de la signification, attend du spectateur la reconnaissance de son motif à travers l'expérience même qu'elle lui fait vivre. Les Vanités contemporaines continuent à mettre en scène sous diverses formes de présentations les grands thèmes du temps et de la mort accompagnés de leurs corollaires——l'éphémère et la fragilité

des choses du monde — n'empêche pas l'intention dont elles procèdent de différer considérablement de celle des Vanités classiques par le contexte actuel qui les caractérise.

## **Notes Bibliographiques**

- 1 Christine Macel , *Le temps pris — Le temps de l'œuvre , le temps à l'œuvre* , Monografik éditions , 2008 ,p. 13
- 2 Stephen Hawking , *Une brève histoire du temps — Du Big Bang au trous noirs*, Champs ,Flammarion, traduit de l'anglais par Isabelle Naddeo-Souriau , 1988, p.37
- 3 Stephen Hawking , *ibid*, p.58
- 4 Graig Callender, essai, *Le temps est-il une illusion?* , [http://www.pourlascience.fr/ewb\\_pages/a/article-le-temps-est-il-une-illusiona-26041.php?chap=1](http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/article-le-temps-est-il-une-illusiona-26041.php?chap=1) , 2010
- 5 Christine Macel , *ibid* ,p. 11
- 6 Pamela M.Lee, *Chronophobia — On the time in the art of the 60's* , MIT Press, Cambridge , 2004
- 7 Etienne Klein, *Les tactiques de Chronos* , Champs, Flammarion , Paris, 2002 ,p. 190 , «C'est sans doute à cause de cette connexion continue qui s'établit dans la conscience entre passé, présent et avenir que nous avons tant de mal à prouver directement le temps physique fait d'instantanés ponctuels,sans épaisseur. Elle explique également pourquoi nous ne ressentons pas la fulgurance de l'instant présent » .
- 8 Philippe Parreno , *Speech Bubbles* , Les presses du réel , Dijon , 2001
- 9 Nicolas Bourriaud, catalogue *Le Capital*, Centre d'Art Contemporain, Sète , juillet 1999.
- 10 Christine Macel , *ibid*, p.51
- 11 Etienne Klein, *ibid*, p.187
- 12 Christine Macel , *ibid*, p.52
- 13 Christine Macel , *ibid*, p.52
- 14 Etienne Klein, Essai *Le temps est-il une affaire de conscience ?* , <http://hps.master.univ-paris-diderot.fr/sites/hps.master.univ-paris-diderot.fr/files/Temps-et-conscience.pdf>
- 15 On se référera au texte de Saint Augustin chapitre 13-28 du XIe livre des *Confessions* in Œuvre I, NRF Gallimard
- 16 Etienne Klein, *ibid*, p.187
- 17 Christine Macel , *ibid*, p.11
- 18 Etienne Klein, <http://hps.master.univ-paris-diderot.fr/sites/hps.master.univ-paris-diderot.fr/files/Temps-et-conscience.pdf> , *ibid*
- 19
- 20 Stephen Hawking , *ibid*

- 21 Cité par Hiromini Tsukui, *Les Sources spirituelle de la peinture de Sesshû*, Paris, Collège de France - IHEJ, 1998, p.279
- 22 FENG Youlan, *Une brève histoire de philosophie chinoise*, version chinoise, Maison Houlang, 2013 p. 159
- 23 FENG Youlan, *ibid*, p.159
- 24 FENG Youlan, *ibid*, p.160
- 25 Cité par Hiromini Tsukui, *ibid*, p.279
- 26 Œuvre de Saint Augustin, deuxième série: *Dieu et son œuvre. Les Confessions*, tome 14, livre XI, chapitre XIV, tard. E. Tréhorel et G. Bouissou, Desclée de Brouwer, 1962, p. 333
- 27 Sophie Isabelle Dufour, *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*, Archibooks, 2008, p.138
- 28 Philippe Dubois, *L'état - vidéo: une forme qui pense. Une histoire en deux mouvements*, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2002, p.43
- 29 Sophie Isabelle Dufour, *ibid*, p.138
- 30 Bill Viola, *Reasons for knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press/Londres, Thames&Hudson, en association avec la galerie Anthony d'Offay, 1995, p.62
- 31 Sophie Isabelle Dufour, *ibid*, p.140
- 32 Gilles Deleuze, *L'image - mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. *Critique*, 1983, p.10-11
- 33 Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles, Hambourg, Paris, Lebeer Hossmann, 1993, p.110
- 34 Bill Viola, *Reasons for knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press/Londres, Thames&Hudson, en association avec la galerie Anthony d'Offay, 1995, p.173
- 35 Sophie Isabelle Dufour, *ibid*, p.144
- 36 Jean Robertson/Craig McDaniel, *Themes of Contemporary art: Visual art after 1980*, Oxford University Press, USA, 2005, p.155
- 37 François Soulages, essai *Récit et photographie*, dans l'ouvrage *Le récit et les arts*, collection arts 8 - UFR Arts - philosophie et esthétique - Université Paris 8, L'Harmattan, 1998, p.99
- 38 Michel De M'uzan, *De l'art à la mort*, Édition Gallimard, 1977, p.4
- 39 Michel De M'uzan, *ibid*, p.6
- 40 Paul Léautaud, *Journal littéraire*, 1968

- 41 Cécile Guilbert, *Les ruses du professeur Nabokov* , 2010
- 42 Jean Paul Sartre, *Les Mots*, 1964
- 43 Rose Marie Arbour, *La mort, un vide pour la représentation, un corps pour la peinture*, Chapitre *Les morts comme les vivants* , Phd histoire de l'art, professeur associé, D'épartement d'histoire d'art, UQÀM, un document produit en version numérique par Jean Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi , 1994, p.7
- 44 Évelyne Artaud, *Vanités Contemporaines* , Éditions Cercle d'art , 2002
- 45 Marcos , *la dignité rebelle - conversation avec le sous- commandant Marcos* , Ignacio Ramonet , Éditions Galiee , 2001
- 46 Évelyne Artaud, *ibid*
- 47 Évelyne Artaud, *ibid*
- 48 W.Benjamin , *Origine du drame baroque allemand* , trad. S. Muller, Flammarion , Paris , 1985, P.241
- 49 Évelyne Artaud, *ibid*, p.109-110
- 50 W.Benjamin , *ibid* , P.243